

ثلاثون عاماً

شـــوقي بغدادي

ثلاثون عاماً في عمر الجريدة أو المجلّة ليست أمراً كبيراً بالتأكيد، غير أنها تبدو كذلك في عالمنا المسمى ثالثاً، وفي وطننا العربي تحديداً، ذلك أنّ المثبّطات فيه أوفر عدداً وتنوّعاً من أن يحلم ناشر بعمر مديد كما في البلاد المتقدّمة، بل حتى في هذه لايبدو مثل هذا الحلم سهلاً في السنوات الأخيرة ولكنْ لأسبابٍ أخرى تتعلّق بالتقدّم نفسه، لا بالتخلّف كما هو الأمر لدينا، فالتقدّم هناك ينهض على نظام ضارٍ من المنافسة القاسية والمبتكرات المفاجئة في وسائل الإعلام والاتصال، وهذا مايجعل صحفاً عريقةً شهيرة في أوروبا تتعرّض لهزّات اقتصاد السوق فتُعرض للبيع، أو تعمد للاستغاثة بالضمائر الحيّة لدى قرائها كي ينجدوها بالاشتراكات أو الهبات.. أو تتوقف تماماً عن الصدور.. أو تندمج في صحيفة رائجة أخرى تحت اسم جديد أو منحوت من اسمين..

نقول هذا لأن "الموقف الأدبي" تبلغ الثلاثين في هذا العدد الماثل بين أيديكم فهل هو رقم كبير أم صغير؟. لاشك أن المقدمة التي بدأنا بها تريد القول إنه رقم كبير، وهو كذلك حقاً في بلاد مثل بلادنا، غير أن الطموح العظيم الذي راودنا منذ البدء، والأحلام الكبيرة التي رافقت الأجيال الصاعدة منذ بدايات عصر النهضة إلى الآن تجعل الرقم "مقبولاً" لا أكثر.

ويزيد الأمر صعوبة حالة الثقافة العربية عموماً ليس في قطر معين بل في الأقطار العربية جمعاء، فالصحافة على اختلاف ميادينها واختصاصاتها إنما تغتذي بالهواء الطلق في مناخ مفتوح لايخنقه مدّ الممنوعات والمحرّمات ولا تحدّ من تحرّكه الخطوط الحمراء الكثيرة، ففي البال محاورُ

فكرية وأدبية متعدّدة لايتوفّر لنا أو لغيرنا بالسهولة الكافية لا المناخ، ولا المتخصّصون الأكفاء، ولا الشروط العادلة في المنافسة مع الصحافة الثريّة المتخمة بالمال كي تمتد حياتنا الثقافية إلى أغنى وأفضل!.

وهذه الخطوط الحمراء لاترسمها دائرة رسمية بعينها إنما يشترك المجتمع بكامل طبقاته، وفئاته، ومستوياته في تعميق لونها القاني والقيام على صياغتها وحراستها واستنفار الأنصار للدفاع عنها واستعداء السلطات للهجوم على خصومها..

الكلُّ ضد الكلِّ وما من فرز حقيقيٍّ للأشياء أو الأشخاص أو الطبقات، وهذا مايجعل مسألة الحريّة في التعبير والنشر مسألةً إشكالية ملتبسة ماتكاد تجد لها نصيراً حتى تجد غيره مناهضاً له، بل مما يزيد المشهد اختلاطاً وتشويشاً أنّ الحريّة ذاتها قد يتخلّى عنها أنصارها في شروط معيّنة وهكذا تختلط الأوراق إلى حدّ اليأس أو الفوضى الشاملة والبائسة.

على أن الأمر لايغدو بهذا السوء إذا ما توفّر له عدد من الصابرين الواعين، ولنقل إنه عدد متوفّر لنا بشكل أو بآخر، ومن هنا نستمدّ بعض التفاؤل في إطالةِ أعمارنا الثقافية.

صحيح أن الثقافة مرتبطة عضوياً بالشروط الماديّة، غير أنها قادرة -والتاريخ يقول ذلك- على أن تتحدّى الشروط هذه أحياناً وأن تلعب دورها شبه كامل، بل في أن تسهم في تحريض الشروط الموضوعية للحياة الماديّة نفسها -الإنتاج والتسويق والتوزيع والابتكار والقدرة الشرائية.. وغير ذلك- وهذا ماسوف نجهد في صنعه: أن تغدو المجلة الثقافية حاجةً ماديّةً، فكرية، روحية في آن واحدٍ معاً...

كيف بعد خبرة الثلاثين عاماً، كيف سوف ننجز هذه المهمة الصعبة؟؟!...

الأيام المقبلة وحدها سوف تجيب... فإلى اللقاء...

□□□

أثر "ألف ليلة وليلة"

في أدب فولتير القصصي.

د.شريفي عبد الواحد.

[illegible] ANTOINE GALLAND (1646-1715) [illegible] 1704 [illegible] 1717. [illegible]

[illegible]

لقد كان من نتائج هذه الترجمة أن أثرت تأثيرات واضحة في الأعمال الفرنسية الكبرى: ملكت أجيالاً كاملة من الأدباء والمفكرين، ولم ينج من سحرها حتى عباقرة التنوير. وأمام الباحث شهادات عديدة تثبت أن حكايات شهرزاد احتلت مكانة الصدارة في المكتبات الفرنسية في القرن الثامن عشر، وأصبحت لا تقل أهمية عن ملاحم اليونان واللاتين ويكفي إلقاء نظرة سريعة على الموسوعات المتخصصة (بيبليوغرافيا شوفان GHAUVIN مثلاً) للاطلاع على عدد الكتاب والأدباء الذين تأثروا أيّما تأثر بهذه المجموعة القصصية الشعبية. كان كلّ شيء فيها جديداً على القارئ الفرنسي. صورها البراقة التي تظل عالقة في الأذهان، ومغامراتها العجيبة، وأجواؤها الأسطورية الفاتنة، وموضوعاتها الفكرية المتنوعة... وكان هذا الجديد يتخذ لنفسه في كلّ حكاية أشكالاً مختلفة، لا تخلو من عجائب وغرائب...

ويعد فولتير من الفلاسفة الفرنسيين المتأثرين بألف ليلة وليلة في قصصه الفلسفية فلقد استمدّ منها مشاهدها الشرقية، وتجاربها الاستثنائية الرائعة، وكائناتها الغريبة المدهشة، ليقول ما يريد أن يقوله في الفلسفة والسياسة وليعبر عن آمال الإنسانية وآلامها....

1 . فلوتير قاصّاً:

فولتير أو فرانسوا ماري أوري (FRANCOIS - MARIE AROUET) _(1694-1774) هو أستاذ القرن الثامن عشر ورمزه بدون منازع.1- لم يدع حقلاً من حقول النشاط الأدبي والفكري إلاّ وتوغل فيه. وكان . إلى جانب ذلك . جوالة يكثر من رحلاته وأسفاره. اتصل بكبار أهل العلم والأدب وأقام في قصور العظماء والعباقرة...

ومن المعروف أنّ مؤلفات فولتير تشكّل مكتبة كاملة. فهي تبلغ عدداً يربو على مائتين وستين مؤلفاً. منها الطويل ومنها القصير، فيها الملاحم 2- والقصائد 3-، وفيها المآسي والملاهي 4-، والتاريخ والسير 5-، وفيها الرسائل الدينية 6-، والمقالات الفلسفية7-، وفيها القصص والحكايات، فضلاً عن المئات من الرسائل السياسية والاجتماعية.

ومن المعروف أيضاً، أنّ فولتير قد اهتمّ بالأدب في وقت مبكّر : لم يبلغ الثانية عشرة من عمره حتى كان ينظم الشعر بسهولة مدهشة، ويكتب الرسائل النثرية بذكاء مفرط. وبعد تخرجه من مدرسة لويس الكبير اليسوعية، كان ملمّاً بجميع المذاهب الدينية واللاهوتية وجميع الأساليب الكلاسيكية الموروثة عن مشاهير الكتاب، فضلاً عن إتقانه اللغتين اليونانية واللاتينية... في

الرابعة والعشرين من عمره أخذ يغشى المجتمعات الراقية، ويلتقي بالأدباء والعلماء، وينشر مقالاته ومسرحياته نشراً متلاحقاً: مثلت له مأساة "أوديب" فظفر بالشهرة، وصفق الجميع لـ "سوفوكليس"، ونالت ملحمته "هنري الرابع"، نجاحاً باهراً.. أمّا أثناء إقامته الجبرية في لندن، فلقد تفرّغ للكتابة والتأليف، ودرس اللغة الإنكليزية، وحلل أدب الإنجليز وطباعهم وأخذت تختمر في نفسه أفكار جديدة.... ويبدو أنه قد تأثر تأثراً كبيراً بالحياة الأدبية والفكرية والسياسية الإنجليزية، رأى بعينيه كيف يمكن للإيمان الديني السليم والفلسفة الحرة أن يقوما في غير تشاحن ولا عداء، وشهد التيارات الأدبية والمذاهب الفكرية تختلف وتصطرع بدون أن تولّد العنف....8-.

يبدو أنّ شهرة فولتير الأدبية ترجع إلى جنس أدبي أصاب قدراً كبيراً من الذيوع في القرن الثامن عشر لقربه إلى نفس الجمهور الفرنسي الذي كان يطمح إلى تحقيق العدالة الاجتماعية... هذا الجنس الأدبي هو القصة الفلسفية التي تدور أحداثها في بيئة شرقية، والتي كانت عند فولتير وسيلة للتعبير عن نقده وبث آرائه في السياسة والمجتمع.

وفي الحقيقة، إنّ فولتير لم يعن، في بداية حياته الأدبية، بالفنّ القصصي، وإنّما اكتفى بتأليف المسرحيات والملاحم ونظم الشعر والأناشيد.9-، ولم يحتفل بالقصة إلاّ بعد أن جاوز الخمسين من عمره (أي بعد عام 1747). ينشرها، في أغلب الأحيان بأسماء مستعارة، ففي قصري (سيري) و(سو) اللذين قضى فيهما أسعد أوقاته، 10-، بدأ اهتمامه بهذا الجنس الأدبي. وفي صحبة حبيبته دي شاتلي أنتج أهم قصصه التي ساهمت في بناء مجده الأدبي: زديج أو القدر (1748)، ميكروميجا (1725) سكر منتادو(1756).

كتب فولتير مابين 1747 و1770 أكثر من عشرين قصة، والعجيب في الأمر أنّ هذه النصوص الخيالية، البهيجة، الصغيرة الحجم، اليسيرة الحمل، كانت أوسع انتشاراً من جميع مؤلفاته الأخرى. ولقد تجلى فولتير فيها . مابين الخمسين والسبعين من عمره . فناناً قديراً وفيلسوفاً متمرداً، لاسيما وهو يمزج الواقع الفرنسي الأليم بمغامرات أبطاله، وتأملاته الفلسفية بالأهوال والمخاطر .

ويبدو جلياً أنّ القالب الأدبي الذي صادف حظوة لدى فولتير في قصصه، هو قالب الرحلة المقرونة بترجمة حياة بطل من الأبطال. فهو يقصّ حياة هذا البطل، في نزهة عبر العالم: ضروب من الخطف والمتابعة، والسحر، ومن جغرافيا خيالية، وأرواح، وحيوانات غريبة وطلاسم، وأمور تهمّ عصره الحاضر، وأخرى مصدرها الإغراب، في أسلوب ماجن ساخر، محلى بالملح اللاذعة، وبالعبارات الحرة من كلّ قيد، وبالفصول القصار، وبالعنوانات الحادة...11-.

والقصة، عند فولتير، لم تكن غاية تطلب لذاتها، وإنّما وسيلة يبتغيها المفكّر، ليصل بها إلى غرض من الأغراض الفلسفية، سواء أكان هذا الغرض متصلاً بما وراء الطبيعة أو بالنظام الاجتماعي، أو السياسي أو الديني، فكّان يشعل النار في كل الأعداء، من عقائد وأشخاص. يضعهم في الخيال الطيّع المصوّر، كما في "زديج"، و"أميرة بابل" (1768)، وأحياناً يتتبّع غاية ثابتة، ويقصد إلى البرهنة على فكرة أو إلى تفنيدها، كما في "ميكرو ميجا"، و"جانو وكولان" (1756)....12-.

وما دامت القصة، عند فولتير، وسيلة، وليست غاية، فمن الطبيعي أن يكون الأشخاص الذين تجري على أيديهم الأحداث وسائل لا غايات. فإذا عرض فولتير على القارئ شخصاً من الأشخاص الذين يعملون، أو يتأثرون في قصصه، فالذي يعنيه هو ما يصدر عن هذا الشخص من قول أو عمل، وما يلمّ بهذا الشخص من حدث أو خطب، ومايكون لهذه الأقوال والأعمال والأحداث من أثر في حياة الناس...

ولئن أعطى فولتير أهمية قصوى للأفكار والمعاني، فإنّه لم يهمل الخيال الذي يعد عنصراً أساسياً من عناصر الفنّ القصصي (وهذه خصلة من الخصال التي تميّز بها). فهو لايأخذ من الواقع سوى مايخدم هدفه، كما أنّه لا يحفل بالزمان ولا المكان، ولا يحفل أحياناً بالمنطق، ولا يبالي بالجغرافيا والتاريخ: أميرة بابل . مثلاً . تعيش في أقدم العصور الإنسانية، قبل أن يوجد التاريخ، وهي . مع ذلك . تتخذ للتنقل وسائل، منها ما يلائم الأساطير، ومنها ما يلائم العصر الذي كان فولتير يعيش فيه، وهي تزور مدناً لم تنشأ إلاّ في عصور متأخرة، وتشهد أناساً بدائيين، أما البطل كانديد فيطوف هذا العالم العجيب، ويتعرض لشتى المصائب والمحن، ويخلص منها بكلّ ما أوتي من فطنة، خالطاً الهزل بالجدّ، والمغامرات بالحكمة. تراه ينتقل من أمريكا إلى تركيا ومن إيطاليا إلى الجزائر بسرعة فائقة مذهلة، ويشاهد مدناً خيالية وأناساً لا يختلفون عن المجانين.

II . فلوتير والشرق.

1 . موقف فولتير من الشرق.

علق فولتير، في قصصه ومسرحياته، أهمية كبرى على العنصر الشرقي، مما دفع بعض النقاد إلى اعتبار قلبه يميل نحو الشرق. ولقد اعترف هو نفسه أنه مدين لهذا "الشرق العظيم"، الذي علمه دروساً في الفلسفة والحكمة، وزوّده بكلّ الأساليب والوسائل التي سمحت له أن ينظر إلى العالم المحيط به بنزاهة وموضوعية13-.

لقد كان هذا الأديب معجباً . فعلاً . بالشرق فهو لم يكف، في كتاباته المختلفة، من الإشادة بحضارته وتاريخه وشعوبه: خصّص له مجالاً واسعاً في موسوعته "مقالات في العادات" Essai sur Les moeurs 14-. وتحدّث عنه بإسهاب في مؤلفه "عصر لويس الرابع عشر"، " LeSiecle de Louis XIV" واستلهم منه كل مايخدم أفكاره ورموزه ومشاهده في مسرحياته 15- وقصصه الرائعة16-.

والشرق، عند فولتير، أداة لنقد السياسة والمجتمع. ووسيلة لمقارنة بين حضارتين مختلفتين، عالم بناء ليعبئ فيه آماله في التطوّر والازدهار، فهو لم يعن به إلى هذه الدرجة إلاّ ليخدم برنامجه الفلسفي. الإصلاحي الذي طالما عمل على بثه وإذاعته في الأوساط الشعبية. نجده يختفي وراء المشاهد الشرقية

والكائنات الغريبة، والأسفار الطويلة والتجارب الاستثنائية، ليعبر بكلّ حرية عن أفكاره وتأملاته، وليجسد مايريد أن يقوله لقرائه في صور حية رائعة.

في الحقيقة، لقد بذل فولتير جهداً كبيراً للنظر إلى الشرق نظرة أكثر تحرّراً وأقلّ تحيّزاً ممّا جرت عليه العادة في القرون السابقة. فقصصه ومسرحياته تخلو من التلفيقات والتشويهات المتوارثة (في الغرب) للتاريخ والمعتقدات الشرقية... نجده في قصة "زديج أو القدر"، يتغنى بالفارس العربي وبنبله وكرمه وحبه العفيف..... وفي مسرحياته "زايير". التي تدور أحداثها في الشام. يدافع عن المسلمين الذين ظلمهم التاريخ المسيحي، مبرزاً بصدق خصائص الفروسية العربية وأهمية الوفاء عند العرب... وفي "عشاء الكونت بولنفيي" 17- يبرز وجه الإسلام المشرق وينوه بالدور الذي قام به محمد (ص) على الصعيد العالمي، يقول:

"إنّ أقلّ مايقال عن محمد (ص) أنه قد جاء بكتاب وجاهد... أمّا عيسى (عليه السلام) فلم يترك شيئاً مكتوباً ولم يدافع عن نفسه... لقد امتلك محمد (ص) شجاعة الإسكندر وحكمة (نوما) (NUMA)؛ أمّا عيسى فقد نزف دماً بمجرّد أن أدانه قضاته.والإسلام لم يتغير قطّ، أمّا أنتم ورجال دينكم فقد غيرتم دينكم عشرين مرّة".18-.

2 . مصادرفولتير الشرقية:

في الحقيقة، إنّ فولتير لم يزر منطقة من مناطق الشرق، ولم يفكر يوماً في القيام بسفرة سياحية إلى العراق أو الهند. وإنّما تعرف على هذا العالم، وشكل صورة عنه من خلال قراءاته وتحاليله لمجموعة من المؤلفات العلمية والأدبية والدينية التي أثرت فيه ومكنته من استيعابه. وهذه قائمة بأهمّ عناوين هذه المصادر.

أ . القرآن الكريم (ترجمة دي ري André de RUYER 1647).19- ولقد اعترف، في مراسلاته، 20- أنّه اطلع على هذه النسخة بتمعن، واستخلص منها العديد من الدروس والحكم.... ويبدو أنّه لم يكتب مسرحية "محمد" 1742. التي نوه فيها بتاريخ المسلمين. إلاّ بعد أن قرأ "القرآن الكريم"، واستوعب الدور الذي لعبه النبي محمد (ص) على الصعيد العالمي.

ب . كتب التاريخ والموسوعات العلمية.

" موسوعة هربلو (B.D.HERBELOT) الشرقية (1697) وهي مكتبة واسعة لما في الشرق من فلسفة وعلم اجتماع.

"التاريخ النقدي لعقائد وعادات أمم الشرق (1680) الذي وازن فيه صاحبه ريشار سيمون (R.SIMON) بين عادات وطقوس المسيحيين الشرقيين وتقاليد وطقوس المسلمين دونما قدح أو انتقاص.

* *التاريخ العالمي (النسخة الإنجليزية) وقد اطلع عليها عام 1742.*
* *تاريخ جنكس خان (1710) لبيتي دولا كروا الأب.*
* *الطقوس والعادات الدينية لكل شعوب العالم (1737) للأستاذ برنار.*
* *الديانة المحمدية (الترجمة الفرنسية) للأستاذ هادريان بلاند.*

ج. تقارير المبشرين الذين أقاموا في مناطق شرقية مختلفة من أجل نشر المسيحية فيها.21-.

د. كتب الرحلات: ونعني بها كتب الرحلات إلى الشرق. ونخصّ بالذكر منها:

* *"قصة رحلة إلى الشرق" "Récit d'un voyage au Levant للرحالة تيفينو THEVENOT .*
* *" رحلات إلى الهند" "Voyage aux grandes Indes (1647) لدولاهاي.*
* *رحلات إلى تركيا وإيران والهند Voyage en Thrquie, en perse, aux Indes (1676). لتافرني TAVERNIER ويعدّ هذا الكتاب آية في أدب الأسفار.*
* *"رحلة إلى فارس" Voyage en Perse لشاردان CHARDIN.*
* *" رحلات إلى الشرق" Voyage au Levant (1704)، لبيرلبكا P.LUCAS.*

هـ – المسرحيات والقصص.

* *مسرحيات شكسبير الغنية بالأجواء الشرقية، مثل "العاصفة" و"تاجر البندقية" و"عطيل" وغيرها...*
* *مسرحيتا "البرجوازي المهذّب" (1670) لموليير و"بجزيت" (1662) لراسين. وهاتان المسرحيتان غنيتان بالتفاصيل الشرقية.*
* *"الروايات الفرنسية ذات الطابع الشرقي التي نشرت في القرن الثامن عشر، مثل روايات منتسكيو (أرزيس وأزميني والرسائل الفارسية 1732) وديدرو (الطائر الأبيض والحلي الناطقة 1748)، وبيتي دولا كروا (سلطانة فارس وألف يوم ويوم 1710) وأنطوان هاملتن (وردة الشوك 1730)، ولامور لبير (أنجولا 1746) وكريبيون الابن (المرغاة 1734 والصوفا 1740).....*
* *القصص والحكايات الشرقية التي كانت تنشر في مجلة سبيكتاتور spectator الإنجليزية: وقد اطلع عليها أثناء إقامته الجبرية في لندن.*
* *ألف ليلة وليلة: ترجمة أنطون جالان (1704-1717).*

هذه هي أهم المصادر الشرقية التي اطلع عليها فولتير وتأثر بها، بشكل أو آخر، في كتابة قصصه. فلا يعقل أن ينقل هذا الأديب قراءه إلى تلك المناطق الشرقية البعيدة، ليروا فيها المشاهد المتنوّعة، ويدركوا ما لأهلها من طباع وخصال، بدون أن يوظف معلوماته عن الشرق والتي استمدها من مطالعاته الغزيرة.

وغني عن القول إنّ فولتير كان من هواة الثقافة والعلم، يلتمسهما أينما وجد إليهما سبيلاً. لم ينقطع، طيلة حياته، عن البحث والتنقيب. فلقد دوّن كل ماوقف عليه في مؤلفاته ونشراته ورسائله، لا يملّ ولا يفترّ، كأنما خلق قلمه في يده لا يفارقه إلاّ اضطراراً.

3. فولتير وألف ليلة وليلة:

من المعروف أنّ فولتير اطلع على "ألف ليلة وليلة" وتأثر بها. ولقد اعترف هو نفسه، في عدة مناسبات، أنه لم يصبح قاصّاً، إلاّ بعد أن قرأ ترجمة جالان أربع عشرة مرة، قراءات متأنية واعية، لكونه وجد فيها مادة للسرد القصصي لا تنضب، ومضامين إنسانية غزيرة، وأساليب فنية جديدة.22- يقول طه حسين في مقدمة ترجمته لقصة "زديج أو القدر".

"مرّ بفولتير طور من أطوار حياته الأدبية، قرأ فيها ترجمة "ألف ليلة وليلة"، فشاقته وراقته ووجهته إلى دراسة أمور الشرق، فغرق في هذه الدراسة إلى أذنيه، وأخرج للناس قصصاً شرقية بارعة.23-.

من منّا جال في خاطره أنّ "الليالي" تشكل مصدراً رئيسياً لرائعة فولتير "زديج أو القدر"24-.

ومن منّا فكّر أنّ قصة "الحمّال الأعور" مقتبسة من حكاية "الحمال والبنات الثلاث"، في ألف ليلة وليلة؟25-.

ومن منا كان يعتقد أنّ، "أميرة بابل" مستلهمة من "الليالي"؟...

في الحقيقة، لقد كان فولتير من الأدباء الذين انساقوا وراء سحر شهرزاز وتأثيرها، إذ راح يستوحي من حكاياتها الصور الرائعة والمضامين الإنسانية، "فلقد اطلع هذا المفكر على ترجمات المستشرقين، واتصل بالعالم العربي أبي زيد، صاحب الشارع المعروف باسمه في جنيف، فتأثر بالشرق في أكثر مصنفاته الأدبية، مثل زايير ، والأبيض والأسود، وأميرة بابل، وأكثر قصصه مستوحاة من "ألف ليلة وليلة"، بذوق خاص عرف به فولتير26-.

واللافت للنظر أنّ فولتير قد استعان بـ"الليالي" وأجوائها الشرقية من أجل بثّ أفكاره ودروسه، في عصر أحبّ الناس فيه العالم الشرقي وكل مايمتّ إليه بصلة. فـ "اهتمام فولتير بهذه المجموعة لم ينصبّ على عالم الأحلام مثلما انصب اهتمام جوته، بل تركز على الجانب الأسطوري، بوصفه رداء، شاع استعماله آنذاك في الحكايات التربوية. لقد كان الرجل يعمل من أجل برنامجه الفلسفي. وكان غرضه من الاستعانة بشهرزاد هو تجسيد تعاليمه الأخلاقية بواسطة الحكايات. وبهذه النظرة كان رائداً في فنّ القص، وهي نظرة تقف على النقيض من نظرة جوته..."27-.

قد لا نبالغ، إذن، إن قلنا: إنّ "الليالي" قد حسنت في عين فولتير، إذ احتلت . كما يعترف هو بذلك . مكانة الصدارة في مكتبته؛ أعجب بها إعجاباً فائقاً وتأثر بأجوائها ومضامينها في أكثر مصنفاته الفنية. ومن الملاحظ أنه استعان بها حتى في مؤلفاته التاريخية والعلمية: وردت في أكثر من موضع "مقالات في العادات" 28-، ووظفها في "القاموس الفلسفي" في شرح مصطلح "الخيال"29- واستعان بها في العديد من المقالات، لاسيما أثناء تحدّثه عن السحر والمسخ والتناسخ في البلاد الشرقية.30-.

III . "الليالي" في قصّة "زديج أو القدر".

1 . "زديج أو القدر": قصة فلسفية رمزية:

في قصر (سيري) الجميل، أنهى فولتير سنة 1748 قصته "زديج أو القدر". وقد نشرها -بعد أن أدخل عليها إضافات-31- إرضاء للدوقة دومين والمركيزة شاتلي وغيرهما من النساء السلطانات اللاتي كنّ شغوفات بقراءة قصص شبيهة بحكايات ألف ليلة وليلة" مليئة بالمغامرات والأهوال.

وفي نهاية سنة 1748، كان الفرنسيون لا يتحدّثون، في الشوارع والأسواق، سوى عن زديج، وفلسفته، ومغامراته، وعدائه للدين والدولة، زديج البطل الشرقي النبيل الذي فلسف الحياة والوجود، وأظهر مواطن الفساد في المجتمع الفرنسي، وانتصر للمظلومين والفقراء.

وغني عن القول إنّ هذه القصة -التي حققت نجاحاً كبيراً - تعدّ النواة الأولى للقصة الفلسفية الحديثة، وذلك لما طرحته من قضايا فلسفية شغلت الناس في عصر التنوير....32- ولكنّ "في هذه القصة أشياء أخرى غير هذا العرض الفلسفي... هو الذي أتاح لها الخلود، وهو نقد الحياة الإنسانية من ناحيتها السياسية والاجتماعية والخلقية، والنفوذ بهذا النقد إلى صميم الطبيعة الإنسانية وما ينشأ عن احتمالها للحياة.... وواضح جداً أنّ فولتير اتخذ قصته هذه كلّها وسيلة إلى نقد الحياة الأوروبية عموماً والحياة الفرنسية خصوصاً، واتخذ مدينة بابل رمزاً لمدينة باريس، وقصر بابل رمزاً لقصر باريس..."33-.

واللافت للنظر أنّ فولتير لون قصته بألوان شرقية رائعة وكساها بردائه المعروف. فبطلها شاب بابلي مثقف، محبّ للعدل

والإنصاف، عاني الويلات في كلّ مكان... أمّا أحداثها فتجري في إطار شرقي -عربي (بابل، صحراء مصر ، البصرة، جزيرة العرب): تنطلق الأحداث من بابل في عصر الملك مؤبدار (أي قبل ظهور الإسلام) ثمّ تنتقل إلى مصر عبر صحراء سيناء، ثمّ الجزيرة العربية، وبعدها صحراء أوريب حيث موقع التاجر سيتوك، ثمّ تستمر الأحداث إلى البصرة حيث يذكر فولتير بدون تفاصيل كثيرة بعض خصائص هذه المدينة... وتمتدّ الرحلة -بعد البصرة- إلى جزيرة سرنديب، ومنها إلى سوريا، ليصل البطل -في نهاية المطاف- من حيث انطلق (أي بابل)، إنها رحلة دائرية، مركزها الفيافي العربية التي تغنى بها الأبطال في حكايات شهرزاد.

تبدأ إذن قصة "زديج أو القدر" بداية شرقية في مناخ خيالي بديع، وتنتهي أيضاً نهاية شرقية في أجواء تسيطر عليها قوى عجيبة. فهي لاتنطوي على المفاجآت والمباغتات فحسب. وإنّما تعرض كذلك مشاهد مثيرة ومغرية، متيحة للقارئ الفرنسي أن يتجوّل مع البطل زديج- الذي يعرض نفسه باستمرار للخطر- في عالم شرقي لم يألفه من قبل في الأدب الكلاسيكي، عالم يحمل آثاراً قوية لتلك الأجواء التي أذاعتها "الليالي"، في القرن الثامن عشر.

"كان زديج وحبيبته يتجولان عند باب من أبواب بابل، في ظلال النخيل التي تزين شاطئ الفرات...."-34-.

"لمّا مثل زديج أمام السلطان، قبل الأرض بين يديه..."-35-.

ولا تخلو هذه القصة من عنصر التشويق، إذ أنّ بطلها -الذي تفرض عليه قوى غامضة الشقاء- لا يكاد يخلص من محنة حتى يستعدّ لمواجهة أخرى، ولا يكاد يستقرّ في مكان حتى يضطرّ أن ينتقل إلى مكان آخر في عالم شرقي صحراوي شاسع. ويبدو أنّ فولتير اتبع هذا الأسلوب حتى يوجه نقده إلى المؤسسات والعادات البالية المترمتة بكلّ حرية وطلاقة، وبعبارة أخرى. حتى يتيح للقارئ أن يتتبع مراحل الرحلة المطعمة بالأفكار الفلسفية المعقّدة بدون أن يملّ أو يفتر. فهو يتسلّل دائماً عبر الأحداث القصصية للتعبير عن آرائه وتأملاته، يمزج الخيال بالواقع بدون أن يؤثر على الفكرة التي يريد أن يعرضها على جماهيره....

2 . الدراسة المقارنة:

إنّ "زديج أو القدر" . الذي نسجت على منوال القصص الشعبي الشرقي- تحتوي على عناصر عدّة تشير إلى تأثير صاحبها بترجمة أنطون جالان. لقد أراد فولتير أن يكتب قصة عن " القضاء والقدر"،

و"العناية الإلهية"، فلم يجد مصدراً أفضل وأهمّ من "ليالي شهرزاد"، يقتبس منه الصور والنماذج والموضوعات ويقتدي به في الكتابة، إرضاء لجمهوره التواق إلى كل ماهو غريب وجديد.

هناك، إذن، مجموعة من العناصر يمكن أن ترشد الباحث عن كيفية استفادة فولتير من حكايات شهرزاد.

أ . إهداء الكتاب:

وقد جاء فيه:

"[illegible] (SHERRA) [illegible]

[illegible] -36-.

[illegible]

[illegible]

هذا هو نصّ الإهداء، الذي يرى فيه الباحثون الجادون أنه موجّه إلى شهرزاد 37-: الشخصية الأدبية الحكيمة القادرة على العطاء، والفنانة الفيلسوفة الموهوبة، التي ألهمت المفكرين والأدباء في العالم، وهذا هو النص الذي يعكس -بشكل أو آخر- إعجاب فولتير بحكايات "الليالي" التي روتها السلطانة "شهراً"، على الملك الجبار شهريار، لتنقذ بنات جنسها من الهلاك....

لقد اعترف فولتير في أكثر من مناسبة أنه مدين إلىحكايات "ألف ليلة وليلة" التي علمته كيف يصبح قاصاً، ولقنته دروساً في الفلسفة والاجتماع والأخلاق، وصوّرت له عالم الشرق بعاداته وحفلاته ونظمه. أفلا تستحق -بعد هذا كله- رواية "الليالي" البطلة شهرزاد- التي أصبحت شخصية عالمية تفخر الأداب في كل مكان -أن تهدى إليها قصة نسجها خيال أديب يكنّ لها إعجاباً يبلغ ضرباً من الغرام.

وفي النصّ السابق، عبارات عديدة تثبت أنه (الإهداء) موجه إلى شهرزاد وليس إلى غيرها، كما يثبت في الوقت نفسه مدى إعجاب المؤلف بحكايات الليالي الغنية بدروسها الإنسانية وتجاربها المشرقية:

- يا فتنة العيون، وعذاب القلوب، ونور العقل... أنت تمشين على الطنافس الإيرانية، وعلى الورود.....
- أنت قبلة جميع اللذات (ويقصد بها المتعة الأدبية والفنية).
- إنّ الشتاء عليك متصل منذ يقبل الليل إلى أن يسفر الصبح (علماً أن شهرزاد كانت تحكي قصصها ليلاً، وتسكت عن الكلاملا المباح فجراً.)
- سمعتك تجادلين بأصالة الدراويش، وذوي اللحى الطوال، وأنت على ذلك رزينة فيلسوفة (حكاية تودّد مثلاً).
- أرجو أن أجدك لحظة قصيرة أتحدّث إليك أثناءها حينما تسأمين من حكي "ألف ليلة وليلة"، على أنّ قصتي أقل منها تسلية...
- ترجم الكتاب إلى العربية، في ذلك الوقت الذي أخذ العرب فيه يكتبون "ألف ليلة وليلة".

يمكن القول إن فولتير -في هذا الإهداء- يعبّر بشكل واضح عن امتنانه لما أوحت إليه شهرزاد من أفكار وصور وتقنيات.. فهذه البطلة -بالنسبة إليه- مصدر إلهام وسحر... لم تعلّمه كيف يكتب القصص فحسب، وإنّما زودته أيضاً بكل الأساليب التي تتيح له المقارنة بين عالمين متناقضين: عالم الشرق المؤطر بالحكمة، وعالم الكنيسة المليء بالكبت والاستبداد، فأي فارق بين هارون الرشيد الذي يطوف في الأسواق متنكراً بزي التجار ليطلع على أحوال الرعية، وبين لويس الخامس عشر الغارق في الملذات، والقائل "فليكن بعدي الطوفان"....

ب . الأبطال:

إنّ أبطال "زديج أو القدر" شأنهم شأن أبطال "الليالي"، ينتمون إلى فئات اجتماعية مختلفة: فيهم الملوك المستبدون الذين يطاعون طاعةعمياء، والحكماء الذين يتعرضون للأذى، والعبيد الذين يعملون في القصور ، والفلاحون والعمال المستغلون..... وهؤلاء الأبطال يسعدون في حياتهم ويتألمون؛ يخضعون كلّهم لقوة غامضة (القضاء أو القدر) تقرر مصائرهم وتتلاعب بمصالحهم.

ومن النماذج الطريفة، في هذه القصة، الفيلسوف التائه، والشاطر الظريف، والمرأة التي تكيد من أجل المال أو الحبيب.

"زديج البطل -البابلي الفيلسوف:

إنّ البطل زديج - الذي يتسم بعدّة سمات شرقية- هو شاب بابلي كريم، رائق الوجه، نبيل القلب، اطلع على كتب زرادشت وعلم الكلدانيين وفلسفة الأوّلين... ما كانّ همّه سوى أن يعيش سعيداً في مملكة بابل العظمى...)، (يتزوج الأنثى التي يحبها، يمارس عملاً شريفاً ويفيد الناس بعلمه....)، غير أنّ القدر جرّه إلى مغامرات لم تكن في حسبانه: اختلفت عليه الأحداث وتعرّض لكثير من المحن، وكانت هذه الأحداث والمحن كلها مخالفة لمنطق الأشياء.

لقد عانى هذا البطل -الذي فطر على طبع كريم- الويلات في حياته، وتألّم كثيراً في وطنه (بابل) وفي الأوطان التي تغرب فيها (مصر ، جزيرة العرب، سوريا....)، انتقل من حياة القصور إلى حياة الأكواخ، وبيع عبداً في الأسواق، وتاه في الصحارى

العربية، وشارك في الحروب وحلّ الأزمات... لم يكن يطمع في الحكم، ولم يكن يحرص على أن تكون له الكلمة الأخيرة، وكان يعرف كيف يقدّر ضعف الناس... لكنه جرّ إلى متاهات ومحن لم يكن يتوقّع حدوثها وكوفئ دوماً بالشرّ على الخير.

وزديج 38-، لا يختلف كثيراً عن أبطال حكايات "ألف ليلة وليلة" التي راجت رواجاً منقطع النظير في القرن الثامن عشر: فهو -مثلهم- متفقّه في فنّ الفراسة (بفضل فراسته اقتفى آثار الجواد الملكي، ووجه قافلة سيتوك في الصحراء، وحلّ العديد من الأزمات الخطيرة....)، وهو -مثلهم أيضاً- يهتدي في البيد الشاسعة بالنجوم والكواكب (الجوزاء، الشعرى، القمر...) ولا يشغل نفسه كثيراً بالحرارة الشديدة (خصوصاً في فصل الصيف)، ويفهم بدقّة خصائص الحيوانات والنباتات التي تنفع الناس....

ومغامرات زديج شبيهة بمغامرات أبطال "الليالي": فهو يعاني -مثلهم- من فراق الحبيب، ويتعرض للمخاطر وبطش السلطان، 39-، ولا يكف عن الترحال من مكان إلى آخر ويعود-في نهاية المطاف- سالماً، ظافراً بالمال والحبيب. 40- ولكن زديج يختلف عن هؤلاء الأبطال بموقفه الفلسفي الواضح: فبينما يذعنون (هم) إذعاناً مطلقاً لمشيئة القضاء والقدر، نجده (هو) يفلسف كلّ مايقع له ويشاهده، متسائلاً باستمرار: "هل يتعلّق مصير الإنسان بأوهى الأسباب؟" إنه يريد أن تكون الحياة معقولة وأن تترتّب الأقدار عن أسباب موضوعية حتى لا يكون مصير الإنسان هشّاً يتلاعب به من يشاء...

"قاطع الطريق"

قطاع الطرق، في "زديج أو القدر"، يعملون في المنطقة التي تفصل بين بتراء وسوريا. وهم "أعراب مسلحون"، يحيطون بسرعة مذهلة بـ"المسافر العابر"، ويجردونه من سلاحه وأمواله...

وأربوجاد واحد من هؤلاء القطاع، بل هو رئيسهم الذي يسيطر عليهم سيطرة مطلقة. وهذا اللصّ يسرق في كثير من الطمع ولكنه يعطي أيضاً في كرم وسخاء، ويعتقد أنّ كلّ ما مرّ بأرضه فهو له، وكل ما وجد بأرض غيره فهو له أيضاً...".

كان أربوجاد، في فترة شبابه، خادماً لأحد الأمراء العرب. وكان يبغض عمله أشدّ البغض ويتألّم لأنّ الحظّ لم يبتسم له يوماً... لهذا السبب أزمع أن يأخذ -بالقوة- نصيبه من متاع الدنيا، وأن يتحوّل من "ذرّة ضئيلة" إلى "أبهى ماسة في العالم"... بدأ مهنته الجديدة بسرقة فرسين، ثمّ جمع حوله بعض الأعراب للسطو على صغار القوافل... ثمّ أصبح أمير القطاع، يملك قصراً ضخماً في قلب الصحراء والعشرات من العمال والأتباع، يقول لزديج:

"بالسرقة ألغيت قليلاً ماكان بيني وبين الناس من الفرق. ولعلّي أن أكون قد نلت من الخير أضعاف ما احتملت من الحرمان. وقد ارتفعت مكانتي بين الناس وأصبحت أميراً قاطع طريق... ثمّ بسطت سلطاني على جزء من الصحراء، وعهد إليّ أن أكون جابياً للإتاوة التي تؤديها بتراء إلى الملك. وقد جبيت الإتاوة، ولكن لم أؤد منها شيئاً..."41-.

في الحقيقة، إنّ شخصية أربوجاد ترمز إلى التمرّد على الواقع الأليم، والرفض العنيف للتناقض الاجتماعي. فهذا الأعرابي، الذي يعتقد أنه أسعد الناس في الأرض، يسرق الأموال ثمّ يوزّع جزءاً منها على الفقراء المحرومين. وهو يتمرّد على السلطة ويرفض قوانينها لأنها لم تحقّق رغبات وآمال الأفراد والجماعات، بل تمادت في الاستغلال والظلم والفساد.

وأربوجاد لا يختلف كثيراً عن قطاع الطرق المبثوثين في حكايات "الليالي" هذه الفئة الاجتماعية المنكوبة مالياً ومعنوياً، والتي قامت لتأخذ حقها من الحياة بالمهارة في السرقة والاحتيال. فهو -مثلهم- يرغب في الاستمتاع بالحياة. يقتسم الغنائم مع المضطهدين، ولا يخضع لنير الطغاة المستبدين من الحكام، وهو -مثلهم أيضاً- متسامح، شجاع، شغوف في البذخ، محبّ للارتحال وركوب الأهوال، لبيب، حلو العشرة، ماجن على المائدة يقدّر قيمة الأبطال ولا يتردّد في مساعدتهم.

"المرأة الشرقية":

يبدو أنّ فولتير تأثر -إلى حدّ ما- بتلك الصور التي عرضتها "ألف ليلة وليلة" عن المرأة الشرقية، والتي ركزت على مكرها وخبثها. فقصته، "زديج أو القدر" مشحونة بالجرائم التي كانت ترتكبها هذه المرأة من أجل تحقيق أهدافها.

لقد تعرّف زديج، في حياته، على نساء عديدات، وكان دائماً يشكّ في قدرتهنّ على الوفاء، عشق سميرة وتعلّق بها تعلّقاً شديداً، ولكنها سرعان ما تخلّت عنه وتزوجت عدوّه أورخان... واقترن بأزورة وأحبّها حبّاً عظيماً، غير أنّها لم تتردّد في قطع أنفه 42-، إرضاء لرغبة عشيقها كادور .... ولختير وزيراً فأصبحت النساء الجميلات يقدمن إليه من كلّ وجه ويلححن عليه

بالإغراء.... وفي محنه الكثيرة تعرف على امرأتين لم ير لهما مثيلاً:

المرأة الأولى (ميسوف): التقى بها وهو يتجه نحو الحدود المصرية، حزيناً وبائساً من تفاهة البشر... رآها تصيح وتستغيث بالسماء والأرض لأنّ صديقها كان يضربها ويشتمها وهي تقبل ركبتيه وتستغفره... لقد قدر لزديج لمنظر هذين المصريين أن الرجل كان غيوراً وأنّ المرأة خائنة، ولكنه حين نظر إلى هذه المرأة ورآها ذات جمال فاتن مؤثر رقّ لها وسخط على الرجل... وكانت المبارزة بينه وبين رفيقها. وقد ثارت حفيظة زديج فأغمد سيفه في صدر المصري. وإذا المرأة التي كانت تستغيث قد أصبحت عدواً لدوداً، تلعنه وتودّ قتله، قائلة له:

لقد قتلت عشيقي أيّها المجرم... أريدك أن تموت... لقد كنت أستحقّ الضرب لأنني دفعته إلى الغيرة... آه لو استطعت لمزّقت قلبك.... وددت لو يضربني الآن ضرباً مبرحاً وأنك ملقى مكانه...."43.

أمّا المرأة الثانية (ألمونا) فهي حسناء من جزيرة العرب، سيدة فاتنة وذكية، أنقذها زديج من الموت، لأنها أرادت، جرياً على عادة كانت تتحكم في بلاد العرب، أن تحرق نفسها بالحطب على جسد (جثة) زوجها (الذي توفي).... 44-، ولقد استطاع زديج -بعد مشقة- أن يصرفها عن هذا الإثم وأن يحبب إليها الحياة، الأمر الذي أغضب الكهنة، أصحاب القرار في البلاد، فحكموا عليه بالموت حرقاً... غير أنّ ألمونا قرّرت إنقاذه ردّاً للجميل. فما زالت تمكر بالكهان واحداًواحداً، تطمعهم في نفسها، ولا تتقاضاهم على ذلك سوى براءة زديج، فلما ظفرت بهذه البراءة منهم منفردين، ضربت لهم جميعاً موعداًواحداً، فذهبوا إليه،وكلهم متيقن أنها ستخلص له، وتقضي معه ليلة عزيزة، ولكنهم التقوا جميعاً عندها وعادوا بالخزي والعار، 45- ونجا زديج من الموت المحتوم.

"تعطرت ألمونا وازينت حتى جعلت جمالها ساحراً، ثم مثلت أمام رئيس الكهنة وحدّثته عنه ماضيها وهي تخرج من كمها الحريري ذراعها العارية ذات الصورة الرائعة والبياض الخلاب... ثم أظهرت له أجمل ثدي صنعته الطبيعة...هذا النحر، وهاتان العينان الكبيرتان الفاترتان... وهذان الخدان اللذان يزدهيان بأجمل الأرجوان... كل هذا مجتمعاً أشعر الشيخ بأنه ابن العشرين، فأعلن إليها حبّه متلعثماً، ولما رأته ألمونا ملتهباً سألته العفو عن زديج.... ثم خرجت ومعها الإمضاء.... ومضت للقاء الكاهن الثاني...."46.

من الملاحظ أن فولتير يقف موقفاً سلبياً من المرأة الشرقية إذ ظهرت، في قصته، ماكرة، خائنة، قادرة على الكيد. ولا نستبعد -كما سبقت الإشارة إلى ذلك - أن يكون قد تأثر بتلك الأفكار والانطباعات الواردة في حكايات "ألف ليلة وليلة"، والتي تحمل المرأة الآثام وتدعو إلى سوء الظن بها (النساء ناقصات عقلاً وديناً/ إن كيدهن لعظيم، المرأة إذا أرادت شيئاً لا يغلبها أحد). وانطلاقاً من هذا الموقف السلبي الذي يتمسك به فولتير، فإنّ المرأة تتحوّل، في أغلب قصصه الشرقية، إلى عنصر قلق وتوتر، تترتب عنه مشاكل وأزمات يعاني منها البطل.

من المحتمل، إذن، أن يكون فولتير قد تأثر بتلك الصور التي عرضتها "الليالي"، عن المرأة الشرقية، والتي تبالغ في التحذير من ضررها ومكائدها (الخيانة/ الحقد/ الانتقام/ القسوة...). 49- فمغامرات زديج الغرامية تذكرنا بمآسي بعض أبطال "ألف ليلة وليلة"، الذين تعذبوا كثيراً في الحياة بعد اكتشاف خيانة زوجاتهم لهم. ألم يكتشف (شاه زمان) أنّ زوجته تخونه -أثناء غيابه- مع عبد أسود؟ ألم ير بعينيه زوجة أخيه (الملك العظيم شهريار)، تقيم حفلات جنسية مع العبيد؟.. ألم يكتشف الملك الجبار صاحب الجزر السود أنّ زوجته تفضل ممارسة الجنس مع عبد من عبيده؟....

ولعلّ النموذج النسوي الذي يتكرر مراراً، في قصص فولتير، هو نموذج المرأة الفاتنة التي تقوم بدور الوسيط لحل المشاكل العويصة عن طريق الإغراء والجنس (مثل ألمونا التي أنقذت زديج بعد أن ألهبت شهوات الكهان ومكرت بهم أشدّ مكر). ويبدو أنه اهتمّ بتوظيف هذا النموذج الذي انتشر في فرنسا، في القرن الثامن عشر، لفضح بعض الأرستقراطيين ورجال الكنيسة الذين تركوا واجباتهم وانجرفوا في تيار البذخ والترف. فهم -في نظره- أنانيون، شواذ، يمارسون الجنس ببشاعة مع الفتيات الفقيرات، ويستغلون الفئات الشعبية المحرومة، ويتهمون المفكرين بالكفر والإلحاد:

قالت ألمونة لرئيس الكهنة: "امض أنت على براءة زديج". قال الكاهن: "مع السرور بشرط أن يكون عطفك ثمناً لعفوي". قالت ألمونا:"إنك لتغلو في تشريفي، فتفضل بزيارتي إذا غربت الشمس... فستجدني على إيوان وردي اللون، وستصنع بجاريتك ما تشاء..."، ثم خرجت ومعها الإمضاء، وتركت الشيخ يصرعه الحبّ، وأنفق سائر اليوم في حمامه، وانتظر وقد كان يفقد الصبر....."48-.

واللافت للنظر أن فولتير لا يتعرض إلاّ نادراً لتحليل نفسية المرأة الشرقية. فهو مولع بالأفكار أكثر من ولوعه بالتحليل النفسي. وهذه الأفكار هي التي تحدّد اختياره للأعمال والأحاديث التي تعبر عنها شخصياته الأدبية. لهذا السبب جاءت صورة المرأة الشرقية، في قصصه، رمزية–اصطلاحية، تستهدف طرح قيم أخلاقية موروثة، صورة مركبة من تيمات شرقية قديمة وتيمات فلسفية تنويرية. يقول جستاف لانسون:

"إنّ فولتير فنان أكثر من عالم النفس... فكل صورة من صور شخصياته متحركة، على حسب ما يريد هو، تسلك المسلك المعبر عن تطلعهم الدائم إلى السعادة وهو المسلك الذي يوحي بالبواعث الدافقة، وتحمل كلّ منها سمة الحالة الخاصة بها أو لهجة الأمة التي هي منها... وتتمثل هذه الشخصيات في الرسوم التي بصورها حافلة بجميع الأفكار التي يكونها عن المجتمعات المنتمية إليها... وهذه الأفكار هي التي تحدّد اختياره للأعمال والأحاديث التي تعبر عنها شخصياته الأدبية...."49–.

ج . القضاء والقدر:

لقد أدرك زديج، في وقت مبكر، أنّ ثمة قوة خارقة تتحكّم في حياته وتسيطر على كل حركاته، تتلاعب به وكأنه دمية متحركة، وتوجهه نحو مصير محتوم. وكان يفكّر، باستمرار، فيما قضي عليه من شقاء وآلام، مستعرضاً، في ذهنه، مصائبه كلها الخاضعة للقضاء الرباني: لقد أحبّ سميرة، لكنها تخلت عنه وتزوجت بعدوّه، واختار عزورة زوجاً له، وهي أحكم بنات بابل،لكنها لم تتردّد في قطع أنفه... سجن وتهيأ لاستقبال الموت بابتسامة، وإذا ببغاء الملك تطير من إحدى شرفات القصر فتظفر على شهادة براءته.... وبمشيئة الأقدار عيّن وزيراً في المملكة، فأحبّ الملكة حباً كان أصل بلائه، فاضطر إلى الهرب والقتل، وبيع رقيقاً فعانى العبودية، ثمّ ظهر فضله في حلّ بعض القضايا، فرفع إلى أعلى المراتب... وخضع لمجازفات عديدة حركتها حوادث تافهة في ظاهر الأمر، وكوفئ دوماً بالشرّ على الخير.... وكل ذلك بفعل تلك القوة الخالدة التي تدبّر حياة البشر في كلّ مكان...

لقد بذل زديج جهداً فكرياً كبيراً لتفهّم أهمّ القضايا الوجودية وخاصة قضية "القضاء والقدر"، التي كانت تؤرقه بوصفها لاتخضع للمنطق.ومن الواضح أنّه عانى من ويلات الألم والعذاب والقلق إلى درجة أن تزعزع إيمانه بالأديان كلها، ورفض الرضوخ للحلول الميتافيزيقية الجاهزة التي يبثها رجال الدين في كل زمان. لقد أصبح يشكّ في جميع الوعود الدينية ويثور على هذا العالم السحري، الشديد التناقض، ويعترض علىهذه القدرة الإلهية القاسية التي تظلم دائماً الأخيار وتسبغ النعمة على الأشرار.... وراح يبحث –بدون جدوى– عن الأسباب الحقيقية التي تحرك الأقدار وتتحكم فيها.

ولم يجد زديج حلولاً لمشاكله الفلسفية وأسئلته الوجودية إلاّ في قلب الصحراء العربية. وهو يغادر بابل متجهاً نحو الجزيرة العربية، ناعياً على القدرة الربانية أنها تظلمه بدون مبرّر معقول، التقى بجسراد (رسول السماء، والملك الإلهي)، الذي تدخل في السياق القصصي (كما تتدخل الجان والعفاريت في حكايات ألف ليلة وليلة)، ليلقنه درساً في الحكمة الإلهية ويزوده بالحلول المقنعة التي بحث عنها في كل مكان.

"اعلم –يقول جسراد– أنّ الأشرار أشقياء، دائماً، وأنهم محنة تمتحن بهم قلة من الأخيار مفرّقة في الأرض، وليس من شرّ إلا وهو مصدر الخير... والمصادفة لا وجود لها، فكل شيء إمّا امتحان، وإمّا عقاب، وإمّا مكافأة، وإمّا احتياط".50.

لقد هبط الملك الإلهي من أعلى عليّين، وفي يده "كتاب القدر"، ليعلّم زديج الضعيف (وهو في قلب الجزيرة العربية)، درساً في نظام الكون: تحدّث له عن العدل والأخلاق والخير وضعف الإنسان والرذيلة في بلاغة مؤثرة. وقد قال لزديج بعد أن نبتت في جسمه المهيب أجنحة أربعة:

"إنّ الإنسان أقصر عقلاً من أن يفهم حكمة الخالق الذي أبدع العالم ووضع له ما يدبّره من القوانين، فلئن كانت الساعة تثبت وجود الساعاتي، فإنّ العالم العجيب، الذي هو عالمنا، ينمّ عن مشرع... هذا العالم –يقيناً– آلة جديرة بالإعجاب، وإذن، فإنه في العالم خالق جدير بالإعجاب...."51–.

إنّ هذا النقاش الذي دار بين جسراد وزديج يعكس بوضوح الروح الدينية السماوية52–، بل يعبّر عن آراء الفلاسفة المسلمين الذين أسالوا حبراً كثيراً في موضوع "القضاء والقدر"، متسائلين عن مصير الإنسان: هل هو مسيّر أو مخيّر؟.. وأين تكمن حريته؟.. وكيف يجازى على أعماله؟..... إنه نقاش يسعد

القارئ عن الإنسان الديكارتي الحرّ والمسؤول عن نفسه. يقول جسراد:

"لقد خلق الله العديد من العوالم ليس منها واحد يشبه الآخر، وهذا الاختلاف العظيم آية على قدرته التي لا حدّ لها، فليس من ورقتين في الأرض ولا كرتين في حقل السماء، تشبه إحداهما الأخرى... وكلّ ما نراه على هذه الأرض قدر له مكانه حسب النظام الثابت الذي أبدعه القادر على كلّ شيء....". 53-.

وهكذا يقتنع زديج -الذي كان يؤمن من قبل أنّ العالم خاضع لقوى قاسية ظالمة- يقتنع بقدرة الإله على تسيير الكون وترتيبه، وينصت لجسراد بكلّ عناية وخشوع.... يواصل كفاحه ضدّ المستبدين والطغاة. رافعاً إلى القدرة الربانية عبادته، مستنتجاً أنّ الإنسان أكلّ ذهناً من أن يفهم قدرة الخالق، وما عليه إلاّ أنّ يكدّ ويجدّ ويعمل الخير، ولا عليه بعد ذلك أن تسره الأيام أو تسوءه.

في الحقيقة، لقد أراد فولتير أن ينسج قصته على منوال حكايات "ألف ليلة وليلة"، التي كانت السلطانات يؤثرن قراءتها"، وأراد أيضاً أن يعرض، في هذه القصة لمسألة "القضاء والقدر"، كما يتصوّرها الشرقيون أو كما خيل له أن الشرقيين يتصوّرونها، فلم يجد مصدراً يصوّر هذه المشكلة الفلسفية أفضل من حكايات شهرزاد التي عاشت في جوّ ديني إسلامي، متأثر بما سبقه عن معتقدات تُدوولت على الألسن أو حفظت في الكتب....

والظاهرة اللافتة للنظر أنّ حكايات "ألف ليلة وليلة"، لا تعترف سوى بفكرة واحدة هي الإيمان بالقضاء والقدر، الذي يمثل الخضوع المطلق لله".54- فكلّ أبطالها يخضعون لهذه القوة الغامضة الجبارة التي تقرّر مصير الأفراد والجماعات، وتتلاعب بهم وكأنّهم دمى متحركة، بدون أن تفرّق بين الملك والصعلوك: يذهب نعيم السلطان ثمّ يعود 55-. ويتشتت العشاق ثم يلتقون صدفة. 56- ويتلاعب القدر بحياة التجار، فيرفع من كان فقيراً، ويذلّ من كان عزيزاً في غمضة عين. ويسير هذا العزيز -كما سار زديج البابلي- 57- على وجهه آثار النعمة، يعرفها كل من يقابله، وقد توصله الحوادث لأن يقف العظماء، بعد مشاق كثيرة، فيسترد مكانته. يقول أحد الباحثين:

"إنّ المجازفات التي يقوم بها أبطال الليالي تخضع، في الأغلب الأعم، إلى تصرّف القدر الحتمي، الذي يكفي لتحريكه حوادث تافهة في ظاهر الأمر... فالأمير يسمع بفتاة جميلة أو يرى صورتها في مكان معين، والحمال تناديه أحدى السيدات، والتاجر يخرج إلى السوق للقيام بعمل: وهذا يكفي لتحويل مجرى حياتهم.... وفلاسفة القرن الثامن عشر في فرنسا أخذوا العبرة من هذا القدر الساخر، الذي لا حكم لإرادة الفرد فيه... إنّ "ألف ليلة وليلة"، في فرنسا، تفضح عبثية العالم كما شهدت على ذلك حياة زديج (فولتير)..... إنّ بدر الدين حسن، يزفر في حكاية "نور الدين علي"، بقوله: الله أكبر. ألأني لم أضع الفلفل في هذه الشريحة المزيدة، يراد مني أن أعاني من موت قاس بقدر ماهو وبيل..."58-.

ومن الواضح أنّ فولتير قد تأثر تأثراً قوياً بهذا السياق القصصي المشوق الذي تتسم به "الليالي"، والذي يثير -بدون أدنى شك- اهتمام القراء لما يحمله من مفاجآت ومباغتات. فحكايات شهرزاد تختصّ -كما هو معروف- بمواقف فريدة موحية لا مثيل لها في حكايات الشعوب الأخرى. وكثيراً ما تلعب هذه المواقف دوراً مهمّاً وخطيراً في تغيير مجرى أحداث القصة ووقائعها: فالصياد عندما يطرح شبكته في البحر، لابدّ أن يتعرض لمفاجأة غير منتظرة فتتغير حياته، رأساً على عقب، بل حياة كثير من الناس الذين يحيطون به.....59-، وقد يحدث أن يلمح شاب (أمير أو فارس)، امرأة في سوق بغداد أو البصرة ليقع في هواها، ويشقى كثيراً ويتعرض للكثير من المحن، لأن القدر كتب له أن يتألم.... ويحدث أن يتدخل الملوك أو الجان في الأحداث فتسير على نحو لم يكن متوقعاً أن تسير عليه. هذا السندباد البحري، كانت الصدفة على تفاهتها، والقدر على عظمته يتحكمان في حياته وجهوده، على نحو خارج عن طاقته. وذلك حمال في بغداد يلتقي بامرأة أو ساحر فيعيش مغامرات لم يكن يتوقعها أبداً...

لقد وجد فولتير في هذا الأسلوب (التشويق القائم على المفاجآت وتسلسل الأحداث) مايخدم أفكاره وفلسفته. فبطله زديج جرّ إلى متاهات لم تكن في حسبانه: تخلت عنه حبيبته وسجن وتاه في الصحراء لأتفه الأسباب، وبيع عبداً في الأسواق لأنه دافع على نفسه، وحكم عليه بالإعدام لأنه أنقذ امرأة من الهلاك، وظلّ يتقلب من حال إلى حال وهو يتساءل باستمرار: "هل يتعلق مصير الإنسان بأوهى الأسباب؟"، وكان يدرس ويحلّل كلّ مايحدث له من مآس. يواجه -تارة- مشاكله بصبر واحتمال، ويذعن للقدر الرباني، متوكلاً على الله بقلب هادئ ويثور -تارة أخرى- على هذا العالم السحري الخرافي، الشديد التناقض الذي لا يستطيع الإنسان العاقل أن يتخذ موقفاً واضحاً منه، ويبقى بالتالي مكتوف اليدين، خاضعاً لأقدار لا تناقش....

وخلاصة القول، إنّ مغزى "زديج أو القدر" وجوّها لا يختلفان كثيراً عما نجده في "الليالي" من مغاز وأجواء: الوفاء، الصدق، الكدح بصمت، الرضا بالقدر، القناعة، الصبر الشهامة، التضحية، البحث عن الحقيقة... حتى بطلها -وعلى غرار أبطال الليالي-

يكافأ، في نهاية المطاف، بما يلائم ذكاءه ووفاءه وشجاعته، فيصبح ملكاً على بابل ويتزوج حبيبته أسترتي (بعد أن يشاهد جميع الشرور التي تضر بالإنسان، وهي شرور النظام السياسي- الاجتماعي والأهواء الإنسانية من أحكام رجال الدين بالإحراق، ومن الغضب والقسوة، والحقد، والتعصب.....).

وفولتير -كما هو واضح- يوافق على الملكية، (إذ ينصب بطله ملكاً على بابل في نهاية القصة)، ولكنها الملكية المقيدة، فالسلطة حقيقة واقعة في أي مجتمع، وفولتير لا يدعو للانقضاض عليها، وإنّما يدعو لتقويمها. وليس هناك تقويم للسلطة أجدى من اعترافها بالحرية الفردية للمواطنين: حرية الكلام، وحرية الفرد إزاء المجتمع، وحرية الضمير، وحرية التملك، وحرية العمل.....

وينتقد فولتير، في قصته، رجال الدين نقداً لاذعاً، لأنهم تركوا واجباتهم وربطوا أنفسهم بالإقطاع.... نراه في أكثر من موضع، ينادي بالتسامح الديني، وبالحرية في العبادة (نظراً لتعدّد الأديان): فالإنسان حرّ في اختيار دينه ومعتقده بدون خوف أو قيد... وهو حرّ في التعبير عن آرائه وأفكاره بدون خوف أو تردّد:

"استمتعت الدولة [في عهد زديج] بالسلم والمجد والرخاء... وكان هذا العصر أجمل عصر عرفته الأرض، فقد حكمها فيه الحبّ والعدل. وكان الناس يحمدون زديج، وكان زديج يثني على الآلهة...".

يمكن القول، إذن، إنّ فولتير قد تأثر بـ"ألف ليلة وليلة"، في أهمّ قصصه الفلسفية؛ استلهم منها مضامينها الإنسانية الغزيرة، وأساليبها الفنية المتنوعة، ونماذجها البشرية (رسم أبطاله في ضوء شخوصها)، واعتمد عليها أكثر من مرّة لإسناد نقده السياسي- الاجتماعي، أو لإضافة شيء من الخيال الرقيق إلى كتاباته الفنية الجادة أو لتصوير بعض الآراء والأذواق والعادات تصويراً حيّاً..... لقد شغفه كلّ شيء في هذه المجموعة القصصية الشعبية. شغفه اللامألوف (الفانتاستيك) الذي يبعث البهجة في قلوب القراء، وقصور السلاطين المزدانة بالجواري والعبيد، والأبطال المغامرون المصرّون على الغوص في بطون المعرفة، والنساء الفاتنات اللاتي يقدّسن الحب، والملوك الذين يتفقدون أحوال الرعية، والتجار الذين يغامرون من أجل المال واكتشاف الحقيقة...ومن الواضح أنّ "ألف ليلة وليلة"، التي دخلت إلى فرنسا على يد جالان ترفل كل حيوية وبهجة -قد خدمت الفنّ القصصي الفرنسي كمّاً وكيفما، وعملت على إثرائه وتطويره، بعد أن كان سطحيّاً، لا يكاد يقوم على ساقيه. ويشهد العديد من الباحثين أنّ نطاق القصة الفرنسية الضيق ما فتئ أن اتسع، في النصف الأول من القرن الثامن عشر (وخصوصاً بعد ظهور ترجمة جالان في الأسواق)، فتفتحت آفاق رحبة لهذا الجنس الأدبي وجرت في عروقه دماء جديدة....

إنّ "الليالي"، التي علمت أبناء فرنسا كيف ينظرون إلى واقعهم بعيون شرقية، قد لبت رغبات شعبية وأدبية بدون أدنى شكّ... وثمة حقيقة" وهي أنّ القرن الثامن عشر، عصر التنوير والذوق الكلاسيكي، قد احتضن حكايات شهرزاد، بكل تقبل واعتراف بالجميل... وأنّ أكثر الناس تحمساً للتنوير [من أمثال فولتير وديدرو ومونتسكيو] لم يجدوا أيّة صعوبة في الاستسلام لعالم السحر والأرواح في الحكايات الآتية من الشرق، بل أنصتوا لشهرزاد مندهشين"60-.

□□

■ الهوامش والمراجع

1- لمزيد من التفاصيل عن حياة فولتير، ينظر:

R.NAVES, VOLTAERE: L'homme et l'ouvre, Paris, Hatier, 1942.

2- العصبة (1728)/ الهنرياد (1728)....

3- نذكر من قصائده: الشيطان المسكين (1728)، نكبة لشبونة (1756).

4- نذكر منها: بروتوس (1730)، ميروب (1743)، تنكريد (1760). شرائع7 مينوس (1773)، ايرين (1778).

5- من مؤلفات فولتير التاريخية: تاريخ شارل الثاني عشر (1731).

عصر لويس الرابع عشر (1751).

6- حوار بين مارك أوريل وأحد رجال الدين (1751)، إنجيل العقل (1764).

7- الرسائل الفلسفية (1732)، عناصر فلسفي نيوتن (1738).

8- نشر فولتير بعد عودته إلى باريس، عام 1729، "رسائل فلسفية" أو رسائل الإنجليز" التي قارن فيها بين فرنسا وانجلترا، وبين الكاثوليكية والبروتستانتية، وبسط فيها لقومه أهمّ أفكاره السياسية، داعياً اياهم إلى إعادة النظر في أفكارهم القديمة.... وقد صودر الكتاب وأحرق في ساحة العدل.....

9- قبل تجربته الإنجليزية (1730)، كان فولتير يتمرّد بصفة مطلقة على كلّ الأشكال الأدبية، التي تبتعد عن الذوق الكلاسيكي، معتبراً القصة نوعاً أدبياً تافهاً وخطيراً على العقل والذوق. ولم يغيّر فولتير موقفه من الفنّ القصصي، إلاّ بعد عودته من إنجلترا، حين اطلع على الأدب الإنجليزي، ودخلت مرونة على مفاهيمه الكلاسيكية الصلبة....

10- كان فولتير يختفي، من حين لآخر، هرباً من سخط خصومه، ليلتجئ إلى (سيري) أو (سو) ... وقد استقر في (سيري) عدّة سنوات، يلزم القصر في نهاره، ويكتب ويؤلف فيه، لا يفارقه إلا لتناول العشاء والسمر مع المعجبين به من نساء ورجال.

11- جستاف لانسون، فولتير، ترجمة محمد غنيمي هلال، القاهرة، أطلس، 165.

12- م.ن.166.

13- CF. M.L. Dufrenoy, L'orient romanesque en France, Montréal. Beauchemin, 1946, p 213.

14- لقد امتدح فولتير في هذا الكتاب التاريخي النبي محمد (ص)، واعتبره أحد المشرعين الثلاثة العظام في تاريخ العالم... ويصل مديحه إلى الذروة عندما يقول: "لقد كان محمد (ص) رجلاً عظيماً، وقام بأكبر دور يمكن لإنسان أن يقوم به على الأرض.

15- يعد فولتير من الأدباء الفرنسيين الأوائل الذين دعوا إلى استغلال الحضارة الشرقية مسرحياً... ونذكر من مآسيه المشهورة التي تدور أحداثها في الشرق: "زايير" 1732 "محمد" 1742 "سمير أميس" 1748 "يتيم الصين" 1755.

16- كتب فولتير أكثر من عشرين قصة شرقية، نذكر منها: "العالم كما يسير" 1748، "بابك والفقهاء"، 1750، "حكاية براهماني طيب" 1759، "الأبيض والأسود" 1764. "مغامرات هندية" 1766، "أميرة بابل"، 1768.

17- Le diner du comte Boulinvilliers.

18- Voltaire, Les Qeuvres complétes. v36. p378.

19- تتسم هذه الترجمة، بشيء من الحياد.... وقد طبعت تسع مرات حتى عام 1770.

20- CF. Voltaire, Correspandance LETTRE du 1-9-1741.

21- نذكر منها على سبيل المثال:

- Un groupe de missionnaires. Lettres édifiantes écrites des missions étrangères , 1700
- L . Lecomet , Nouveaux mémoires sur l'état présent de la chine. 1697.

22- يقول فولتير: "لم أصبح قاصاً إلاّ بعد أن قرأت الليالي العربية أربع عشرة مرة.... وكم أتمنى أن أفقد ذاكرتي حتى أستعيد حلاوة القراءة الأولى...."والجدير بالملاحظة أنّ هذه المقولة وردت في أهمّ المؤلفات التي تناولت أدب فولتير بالدراسة والتحليل، ينظر:

R. Pomeau . La religion de Voltaire. Paris . Nivet, 1969.

23- فولتير، القدر، ترجمة: طه حسين (مقدّمة الترجمة ص 8).

24- CF. J. V. DENHEUVEL. VOLTAIRE dans ses contes. Paris, A. Colin. 1967.p183.

25- A. Bellesort. Essai sur Voltaire, Paris. Perin . 1950. p 239.

26- نجيب العقيقي، المستشرقون، القاهرة، دار المعارف بمصر، ط2، 30-31.

27- كاترينا مومسن، جوته وألف ليلة وليلة، دمشق، 1980، 711-712.

28- VOLTAIRE. ESSAIS sur les moeurs. T. 15 . CHAP 2 et autres articles sur la Turquie et la Chine.

29- VOLTAIRE. Dictionnaire Philosophique/ Imagination.

30- CF. Voltaire. des mensonges imprimés.

31- شرع فولتير في كتابة هذه القصة عام 1747 بعنوان "ممنون" ولكنه أعاد النظر فيها، فغيّر عنوانها وأضاف إليها ستة فصول ونشرها في باريس عام 1748، بعنوان "زديج أو القدر"، ينظر:

Clément , zadig de Voltaire , Paris. Pensée Moderne . 1972. pp 15-18.

32- CP. A Bellesort. OP. Cit. 160.
33- مقدّمة طه حسين لقصة "القدر"، 9.
34- VOLTAIRE. ROMANS et CONTES. ZADIG ou la DESTINEE. 104.
35- Ibid. 133.
36- Ibid. 102-103.
37- Cf. M. CLEMENT, ZADIG de VOLTIRE. 47.
38- يرى الأستاذ "طه حسين" أن اسم (زديج) مشتق من الصّدق..... ومن الواضح أن هذا الاسم مطابق للمسمى: "زديج يتحلى بالأخلاق الكريمة والسجايا الحميدة وحبّ العدل والإنصاف...".
39- كثيراً ما يحب الأبطال في "الليالي" محظيات الملوك فيتعرضون للبطش والقتل. ينظر –مثلاً–: "حكاية غانم ومحظية الرشيد قوت القلوب"....
40- تكون نهاية الحكايات الشهرزادية، في الأغلب الأعم، نهاية سعيدة.
41- VOLTAIRE, ZADIG ou la DESTINEE. 152.
42- المرأة في "ألف ليلة وليلة" لا تتردّد أيضاً في قطع أصابع حبيبها، يقول أحد أبطال الليالي (ترجمة جالان 1/401): "صاحت (زوجتي) على الجواري فكتفوني وأخذت موساً ماضياً وقطعت ابهامي يديّ وابهامي رجليّ....".
43- VOLTAIRE. OP. CIT, la femme gattue. pp. 130.-133
44- جاء في قصة "زديج أو القدر" (فصل التحريق):
"كانت تتحكم في بلاد العرب لتلك الأيام عادة منكرة نقلت إليها من بلاد السيتين بعد أن استقرت في الهند بفضل البراهمة.... وكانت هذه العادة تقضي إذا مات رجل وأرادت زوجته أن تكون قديسة أن تحرق نفسها على جسم زوجها بمشهد من الناس... وكانت القبيلة التي تعدّ كثيراً من المحرقات تمتاز بحسن الذكر"...
واللافت للنظر أنّ فولتير قد نسب خطأً هذه العادة إلى العرب، لأنها لصيقة بالديانة الزرادشية وشائعة في بلاد الهند. ولا يستبعد أن يكون قد اقتبس هذه الظاهرة (حريق الترمل) من حكايات السندباد البحري ونسبها إلى العرب. ففي إحدى رحلاته، نلتقي مع السندباد الذي ينجو بأعجوبة من الهلاك ويصل إلى جزيرة سكانها من العراة، قوم مجوس يعبدون النار... يشاهد هذا البطل دفن الزوجة حية مع زوجها ودفن الزوج حياً مع زوجته... ويعاني السندباد التجربة (يدفن حيّاً في الجب مع زوجته الميتة)، ولكنه يجمع أموال الموتى ويهرب إلى بلده.
45- يبدو أنّ فولتير، في قصة "ألمونا" متأثر بحكاية "الوزراء السبعة" الواردة في ألف ليلة وليلة"، ففي هذه الحكاية، يحكي أحد الوزراء لملكه قصة الجارية التي راحت تستخلص حبيبها من السجن، فضربت موعداً مع الوالي، ثم مع القاضي، ثم الوزير، وضحكت على الجميع (لأنهم أحبوها وأعلنوا إليها حبهم متلعثمين)، وخلصت هي حبيبها من السجن وفرت برفقته إلى مكان آخر.
46- VOLTAIRE. OP CIT.146
47- لقد أراد فولتير أن يكتب قصة "زديج أو القدر" على نمط "الليالي"، فكان لابدّ أن تتمحور وقائع هذه القصة حول المرأة، بوصفها عنصراً مهماً في الأدب الشعبي الشرقي عامة وحكايات شهرزاد خاصة.
48- VOLTAIRE. OP CIT. 146-147.
49- جستاف لانسون، فولتير، ترجمة : محمد غنيمي هلال، 168-169.
50- VOLTAIRE. OP CIT. 173.
51- IBID, 174.
52- من المعروف أنّ فولتير يؤمن بفكرة الدين الطبيعي مع إنكار الوحي. فـ" الموحد عنده، هو من يؤمن بإله عظيم كريم، قدير، خلق كلّ المخلوقات... يجازي المذنب في غير قسوة، ويثيب على الخير، دون بحث في كيفية

العقاب أو الثواب... وعلى الموحّد ألا يعتنق مذهباً أو ديناً لأنّ ذلك مثار للخلاف والمآسي الإنسانية".

53- VOLTAIRE. OP CIT. 174.

54 – فردريش فون درلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة ابراهيم، بيروت، دار القلم، 221.

55- لقد ارتفع زديج إلى أعلى المراتب ليهوي، في رمشة عين، إلى الدرك الأسفل من الشقاء، بيع رقيقاً وعانى العبودية وتاه في الصحاري وجُرّ إلى مخاطرات لم تكن في حسبانه.

56- يلتقي زديج صدفة (بل بمشيئة القدر)، بحبيبته أسترتي. هناك صاح: "أيتها القوة الخالدة التي تدبر مصير الناس، أيمكن أن تردّي إليّ أسترتي الحبيبة؟ في أي زمان وفي أي مكان؟...

57- لا ريب، إذن، أنّ فولتير في تفسيره لمسألة، "القضاء والقدر" متأثر بالليالي العربية، الغنية بفكرها الفلسفي، الذي يمسّ الأخلاق والسلوك مسّاً مباشراً، وما مسألة "القضاء والقدر" إلاّ واحدة من المسائل الميتافيزيقية الكثيرة التي طرحتها الحكايات الشهرزادية في صور قصصية رائعة....

58- Introduction de . J Gaulmier dans les Mille et une nuits . A Galland p 13.

59- قد يجد هذا الصياد في شبكته قمقماً، يفتحه فيتصاعد منه دخان كثيف، ينجلي ليظهر مارد مخيف، وقد يغني هذا المارد الصياد، وقد يهدّد حياته، وقد يؤدي به إلى سلسلة من الأحداث الجديدة، وقد يسحب هذا الصياد شبكته في حضرة الخليفة، فيجد فيها فتاة جميلة مقتولة....

60- كاترينان مومسن، م.س. 11.

جامعة وهران _ الجزائر

□□□

عودة حي بن يقظان
– في السرد التراثي العجيب –
مقاربة نقدية لنص
"عودة حي بن يقظان لمحمد صالح النهدي"*.

د.عبد الرزاق الهمامي.

[illegible]

[illegible]

* مجمع الأسفار:

[illegible]

– الزمن المطلق والفضاء المجرد:

. سفر أسفار محمد الصالح النهدي المعنون بعودة حي بن يقظان هو حكاية غريبة ذات طابع عجائبي. تدور وقائعها في زمن مجرد، فالإشارات النصية لا تحدد زمناً بعينه للأحداث، وأقصى ما يظفر به المتلقي إحالات من جنس "عندما تنام النجوم" 2– أوعبارة "بدأت تباشير الصباح تلوح" 3– أو "كان يوماً قائظاً" 4– أو "كانت آخر خيوط الشمس تتكسر"5– أو عبارات مثل "كانَ دهراً لا أذكره بين الدهور"6–، أو "كانت قد مضت عليه عقود مليئة بالشدائد" 7– ، إننا إمام زمن غفل، تعمّد واضع النص أن لا يحدده حتى يكسبه طابع التجريد والإطلاق، حتى لكأنه زمن كل الزمان.

والتجريد نفسه يلوّن فضاءات النص، لا يوجد تحديد واضح لمكان بعينه، فالأحداث تنطلق في جزيرة غفل من كل تحديد جغرافي، يقول النص: تنكمش الجزيرة على نفسها، تنتظر الصباح كانتظار يوم النشور" 8– وتنتهي الوقائع في حيز مكاني غير

معيّن لا نظفر من الإشارات الدّالة على ملامحه إلا بهذه الجملة" أمام خيمة (سلامان) وقد جاءه حي بن يقظان مرهقاً 9- وبين الجزيرة الغفل، وخيمة سلامان التي لا نعلم في أي فج ضربت، تتعدد المواقع، وتتنوع الفضاءات، جبال وأودية، سهول غير محددة المواقع والمعالم، وصحاري، وبيد يتردد ذكرها، وتهمل تسمياتها المحددة المحيلة على أماكن معلومة، قصور، وأنفاق، ورقيم لا نعلم أين وجدت ولا في أي أرض كانت. ويخلص المتلقي إلى أنه إزاء فضاء رمزي قصد واضع النص أن لا يعيّن مرجعيته الجغرافية، وأهمل عن قصد الإحالة على حيّز معلوم يدل عليه. ولكن ضرباً من التواتر يخلق لدى المتقبل إحساساً بأنه إزاء بيئة عربية، أقرب إلى عالم البداوة حيث تتكرر الإشارة إلى الصحراء والكثبان، والرمال، والعشيرة والقبائل والبطون والأفخاذ 10-، والمضارب والخيام11-.

* حكاية عجيبة لمواجهة طاحنة:

في هذا الحيز الزمني المجرد، وهذا الفضاء غير المعين والمحيل على البيئة البدوية التراثية، تجد وقائع غريبة. يختلط فيها المألوف بالعجيب، وتتواجه فيها قوى وإرادات وأفعال متناقضة، تناط بشخصيات تتوزع بين الولاء والمساعدة من ناحية للشخصية المحورية ممثلة بحي بن يقظان وبين العرقلة والتصدي من ناحية أخرى لهذا البطل الوجودي ليعود إلى عشيرته التي سامت أحوالها، وأصابها العمى والخنوع، وتناهشتها قوى الشر والعدوان، فيخوض نضالاً مريراً، ليعيد لها رشدها ووعيها وبصرها، ويحملها على الفعل، لتنهض في مواجهة أعدائها الكثر، فيعيش المحن الشداد، ولكنه ينتهي إلى تحقيق نهوض جبار ترتفع به عشيرته إلى مستوى إنسانية الإنسان وعياً وإرادة، فيكاد يلامس النصر، ولكن يد أعدائه تختطفه وهو قاب قوسين من بلوغ المأرب فيعيش تجربة السجن والوحدة، وبعد عقود مليئة بالشدائد والمحن يطلق سراحه، ليجد عشيرته قد ارتدت عن النضال، وغاصت في وحل الهزيمة، فيعاود الفعل، وينطلق في شوط جديد خلّاق من تجربته الوجودية، وقد اكتسب إلى جانب العزم والإرادة النافذة، نضجاً وحكمة تؤهلانه لإنجاز ما هو أبقى. هذه هي ملحمة حي بن يقظان، ملحمة الإنسان يحمل أمانة الوعي والإصرار على الفعل، ويدفع ضريبة الوفاء للعشيرة والجماعة. إنها ملحمة بناء مصير إنساني أرقى وأفضل، ومواجهة عوامل التردي والتخلف، الذاتية والموضوعية على السواء. عوامل الخنوع والخذلان في نفسه وفي قومه، وعوامل القهر والتسلط من الظلمة والمعتدين المتربصين به وبعشيرته. ويجد حي بن يقظان سنداً في ثلة من الرفاق المخلصين والذوات الوفية لتطلعه أولها روح أبيه يقظان. لا يتحدث النص عن لقاء بين يقظان وابنه حي، بل يعلمنا بأن الأب كان داعية للخير ومحرضاً على الثورة على "النمرود"، رمز القهر والفساد، فقتل حرقاً وبدد رماده 12-، ولكن "ما غاب فالأحشاء قد دفعت بنسله وأنجبت من "يحمل اسمه" 13-،

وظلت روحه تخاطب ابنه وتهتف به حثاً على الجهاد والثأر "14-، ويسند حي في سعيه صديقه الوفي "سلامان" رفيقه في وحدته ومجاهدته بالجزيرة، يجمع بينهما عهد الوفاء للعشيرة والسعي المشترك لتخليصها، وهو حبيب "شماء" رمز الانتفاض على الظلم ورفض المهانة والسبي كما يوحي بذلك اسمها. وخلف سلامان هذه مأساة وله عند الظلمة ثأر لا يقلان عن مأساة حي وثأره، فقد انصب رهط منهم على أمه فسلبوها مفاتيح خزائنها وأسرارها واغتصبها أحدهم وأنجب منها سفاحاً ذرية فاسدة لقيطة فكانوا أعواناً للظلم وجيش الفساد في الأرض. في صف حي تقف الشماء، المرأة "الهيفاء كالقمر محياها" لا تكف عن تحريض أهل العشيرة على النضال ضد الظلم والقهر حتى إذا ما يئست جراء ما أصابهم من قعود وخنوع "أجفلت كالوالهة ونشرت شعرها فاحماً"، ولم يعثروا لها على أثر و "زعموا أن روحها ستظل معلقة في الفضاء إلى أن يأتي زمن..... تعود لتملأ الأرض عزفاً ورفضاً بعد أم ملئت حزناً ويأساً وبكاء" 15-، وظلت تلازم سلامان طيفاً ملهماً وروحاً متوقدة، تدعوه إلى أن لا ينام على الثأر وأن يعيدها إلى قومها شامخة، وتراوح بين الملاطفة والتأنيب والتحريض والتعزيز وهي تردد على مسامعه "الأحرار يختارون المنية على الدنية"16- ، وفي مواجهة حي وأنصاره يقف صف الطغاة والظلمة أولهم "أبسال" وهو الوجه الأخر للإنسان، هو نقيض حي بن يقظان رغم قدم العشرة وتشابه المسار بينهما: "وتبين (حي) في إحدى المرايا وجهاً صلداً كالصخر، شمعياً يرنو إليه في كبرياء، فقسماته يعرفها، رغم تقادم العهد وطول البعد، وخرجت من صدره آهة وجلى واقترب فكان أبسال" 17-، وراح "يزرع الغواية، فتأتيه سلالة بعد سلالة يبث في أحشائها الخطيئة.... حتى غدت الأرض تميد أغلالاً وأحقاداً وضغائن" 18-، ووضع أبسال نفسه في خدمة الظلمة "البغاة والسماسرة الذين كانوا يهيمون في الأرض كالمردة، يملؤونها ويلاً وبلاء يغزون أقاليم يباع فيها الرجال كالأغنام، ويأتون من المحرمات مايخجل ويشين، ويندى لها الجبين، حتى ضجت من أفعالهم القبائل والعشائر 19- لقد والى أبسال هؤلاء فلهج بالدعاء لهم منه فوق المنابر وأثنى عليهم وقام على خدمتهم وراح يقدم لكل فارس منهم "كأس صهباء معتقة، وغانية تنقاد إلى الفحشاء، حتى رفعه هؤلاء وخلعوا عليه حلّة أرجوانية يعلو بها الشأن"20-، وراح يأتي من الشرور مايعجز عنه الوصف حتى إنه هام بأمه"، وراح يدعوها لنفسه ولغيرها من الأرذال" 21- وعندما "وقع أخوه في هواها بعد أن رآها تزينت وتجملت ومشت مشية

تقطع الأعناق"، لم يتوان في قتله مثلما قتل قابيل هابيل من قبله، ومثلما تعلم جدنا القاتل القديم دفن الميت تعلم أبسال و"كادت ريح أخيك (القتيل) ترديك لولا أنّ طائراً أفقه منك وقع من على الشجرة وشخّص فعلتك بأخيك وواري ضحيته في التراب" 22-. وتمادى أبسال سادراً في غيه يطأ كل متحرك "يتيه كالنمرود ويتحوّل كالحرباء" 23-، فآل له الأمر وملأ الأرض جوراً وسبى الشماء، "وراح يلغ في جسدها كل ليلة وينفث الصديد وهي تصيح وتستغيث بالمناكيد ولا أحد يلبي النداء" 24- وفي مواجهة حي تقف كذلك "تماضر" أم أبسال وحليفته في الشر والطغيان، بل ملهمته التي أخذت بيده في دروب الضلال والفجور، وعلّمته الدهاء وسبل التسلق والتسلط حتى غدا رمزاً يضاهي فرعون والنمرود، وينتسب إلى فريقهم ونهجهم.

تحدث تماضر ابنها أبسال بخبر ولادته، فتعلمه أنه ابن لقيط "حملتك جنيناً ولا أذكر لك أباً بين الأسماء، ثم وضعتك وضع حديث مكذوب".

ودأبت تماضر على تنشئة ابنها تنشئة الشر والفساد، "دلكتك دلك الموبقات، ونفثت فيك ما أرجعك إليّ مريد الوجه كأنما سكنك الشيطان، وما زلت بك حتى سعيت تطلب الأشياء، تهم بها...

ومضينا نغشى المجالس كالذئاب... ننصب الفخاخ والشراك25-.

وما زالت بابنها أبسال حتى أصبح يضاجعها ويعرضها على من يريد التقرب إليها من العظماء وتلك سبيل الفجور والضلال، وباتت تزين الفجور لكل شريف نبيل تصرفه عن المجاهدة، وتغريه بالقعود واللذة، كذلك كان شأنها مع حي بن يقظان "انتفضت جنيّة مسعورة، وانطلقت كالخاطر إليه تسد المنافذ والأبواب، وأقبلت تسعى كعروس ليلة جلائها، تصطنع الخفر والحياء، وتغريه بالبقاء، وكان منها همساً ثم لمساً وتوقداً وعراء، وهو منها في جمود وتبلد وجفاء... ابتسمت لحي، وعرضت عليه المفاتن والمغانم والتيجان، وفاكهة وريحان... فهب كالملسوع بريق المدام، ويلقي بموائد أبسال، وتسلل حانقاً مشوب الصواب، يوغل في الركض، منصباً كالسيل لا يلوي على شيء" 26-، هكذا يصنع واضع النص من شخصياته فريقين متواجهين، تواجه إرادة الفعل الخيّر والإرادات الشريرة ومن نسيج هذه المواجهة المعقدة تصنع وقائع الحكاية المناطة بحي وأنصاره وبمناوئيه أو بالبطل ومن يساعده ومن يعرقله وفق مصطلحات كلود بريمون في تحليله "لمنطلق الإمكانيات السردية"27-.

ومدار هذه المواجهة العشيرة ومصيرها، وهي عشيرة حي بن يقظان التي عاد إليها بعد عزلته في الجزيرة: "قرر أن يجمع ما توزع من نفسه، ويعود عشيرته حتى لا يفقد اللسان ويفقد الكلام" 28-، وقد وجد عشيرته تعاني الهوان والعسف، والعمى، وظلت تتجاذبها جهود حي وأنصاره الذي حملها حملاً على النهوض والفعل الخلاّق الخيّر، وأعاد لها البصر والبصيرة، فبنت وزرعت، وقاومت حتى كادت تتحقق سعادتها، وتهزم المتسلطين عليها لولا الفعل المضاد لمناوئي حي بن يقظان من زمر التسلط والقهر والفساد، فكانت ترتد إلى الخنوع والهوان بعد كل عثرة، وما زالت حالها تتأرجح بين النهوض والردة، منفعلة بدواعي النهوض ومثبطات العزم لتتواصل ملحمة حي بين ظهرانيها.

* الحكاية التراثية العجيبة:

أسفار النهدي هي نص سردي أقرب إلى الحكاية التراثية، هي حكاية محفورة حفراً في المخزون التراثي العربي بدءاً من لغة القص القرآني التي يتردد صداها في النص، أو من خلال الوصف لمشاهد محددة تذكر بالوصف القرآني من ذلك قول النص: "خسئوا فستنفطر السماء، وتنتشر الكواكب، وتبعثر القبور، ويحين على يدك الحساب" 29- أو ما ورد في سفر الأرقام "... أزف بهم القضاء، فإذا الأرض تزلزل زلزالها فتنقلب أعاليها على أسافلها، وتتناثر الصخور كالرجم..." 30- وهي مقاطع تذكّر المتلقي بنصوص قرآنية تصف الهول المترتب عن الغضب الإلهي31- وتستعار التعابير القرآنية كذلك في الحديث عن مشاهد النعيم فقد ورد في سفر الرقيم: "أخذ يتحسس مفرشاً سندسياً ووسائد حريرية، ويتأمل في السقف مصابيح ذهبيّة، وتخيّل نفسه كأنه في الجنان"32- وورد في سفر العميان وصف شبيه بذلك: "وجد نفسه يسير في مسلك متصاعد لا التواء فيه... وإذا بهم في رابية خضراء يجري من تحتها نهر هادئ تباعدت ضفتاه... ماؤه ينساب أخضر يعلوه الزبد، ولعله الكوثر على ما يصفون" 33- ولا يكتفي النص باستعارة الوصف القرآني المسوّر لمشاهد الهول وضروب النعيم، بل يستعير الرموز القرآنية الواردة في النص القرآني والتي فيها ذكر لأخبار، وتتحول تلك الرموز إلى توظيفات دلالتها ذات إيحاء تراثي عميق سواء أصرح النص بالأسماء أو اكتفى بالتورية والإشارة التي لا تخفى دلالتها. من ذلك تشبيه النص "لأبسال" بآدم ورحلته في الوجود منذ خلقه الأول إلى سعيه في الأرض "ودفعته دفعاً فكان بشراً سوياً، وطفق يسعى

في الأرض: تطيش به الأحلام، وتتعاوره الأصداء والأيام... يزرع التفاح. الغواية، فتأتيه سلالة بعد سلالة" 34- والإشارة نفسها تجدها في الحديث عن حيرة الإنسان في سفر العميان "هل يلزمه من جديد العودة للجنان ومصادفته الثعبان ليغريه بشجرة العرفان أم يا ترى تمنعه حواء وتغله بالقيود، وتضع في مسالكه السدود ليبقى حائراً....35- ، وقد سبق وأشرنا إلى استعارة النهدي للقصة القرآنية حول قابيل وهابيل المتعلقة بقتل الإنسان لأخيه وكيف علمه الطائر مواراة سوءة أخيه بدفنه في التراب 36-، وتطل علينا في مفتتح سفر العشيرة قصة نوح وقومه: "ما إن غيض الماء وأقلعت السماء، واستوت الفلك حتى هب من نجا يعمر الأرض الخراب ويهيئ لنفسه الأسباب ويبني لهم ملكوتاً لا يغمره الطوفان" 37- ومن أكثر الرموز القرآنية تردداً في النص تلك المتعلقة بقصة موسى ويوسف والمسيح وأمه مريم، إذ يعمد النص في سفر سلامان إلى استعارة قصة فرعون مع قوم موسى لتصوير حالة القمع الرهيب التي يكابدونها: "جلس إلى أهله يتحدثون عن حزن الحبالى والحكاوي الممنوعة، والموال المصادر .... يطرق الأبواب، يهتك المخادع، يغتال كل الولدان حتى لا يمتشقوا سيوفاً -بعد سنين- في وجه فرعون كما زعم الكهان..... (وطرق بابه)، شاب يحمل تابوتاً خشبياً محكم الأقفال لا تطاله رطوبة ولا ينفذ ماء.... رجاء القادم أن يلقي بالتابوت في اليم لينجو من على يديه الخلاص"38- ويحيل النص على رموز أسطورية ترتبط بتاريخ بني إسرائيل مثل عبادة العجل فقد ورد في سفر البعث:

".... عندما يمسهم الجوع يذبح لهم عجلاً كانوا يعبدونه"39- بل نراه يوغل في استعارة رموز تراثية يهودية غير قرآنية مثل حديثه عن "ليليث" وأبنائها وهي في الأساطير اليهودية زوجة آدم قبل حواء، ولدت شياطين الهواء والماء والأرض وأنها ما زالت تجوب العالم ساحرة البشر 40-. ولكن هذا يظل استثناء إذ أن أغلب الإحالات التراثية تبقى مرتبطة بالنص القرآني. وفي هذا المقام تأتي الإحالة على قصة المسيح بن مريم فتستعار وقائعها وتوظف في الإيحاء بطبيعة المعاناة أو حقيقة الموقف الذي تعيشه الشخصيات. من ذلك ماورد بسفر الإشارات من وصف لحال الإنسان الذي يجاهد من أجل الوعي والفعل ولا يجد له نصيراً"، يأخذه المخاض كل رفة عين، وجذع النخلة منه غير قريب لا يستطيع له هزاً...".41- وإذا تحدث النص عن العسف والقهر، استحضر معنى الصلب مثلما ورد في سفر سلامان42-.

وكثيراً ما اتخذت معجزة المسيح مرجعاً يحال عليها للتمييز بين الوقائع والخوارق مثلما ورد في سفر الأمانة. "وأدرك أن العشيرة ليست عذراء مجدلية يحبلها ملك من السماء 43-. بل إن النص يذهب إلى حد استعارة العبارات عينها الواردة بسورة مريم مثل قوله في سفر "الأمانة" لم يأت أمراً فريا" أو "إنه لم يكن امرأ سوء وماكان في حياته عتيا 44- والثابت أن النهدي يجعل من القرآن الكريم معيناً أساسياً لنصه، عليه يحيل ومنه يستعير ، وجعل من قصته عالماً شديد الصلة برموز قرآنية كثيفة وعديدة.
مفضلاً عما ذكرنا من نماذج، تتواتر في النص الإشارة إلى يوسف أجمل الأنبياء وما لقيه من غدر انتهى إلى إلقائه في الجب45- وأيوب الصابر على المحن46- وسليمان وكنوزه 47- وذو القرنين وفتوحاته 48- كما تتعدد الإشارة إلى أهل الكهف 49- بالرقيم كرمز لحالة السبات وأصحاب الأخدود 50- وإرم ذات العماد 51- والطائر الذي يرمي قوماً بحجارة من سجّيل 52-. فالنص مؤثث في شتى أرجائه بهذه الرموز حتى لايكاد يخلو أي سفر منها، ولا يكتفي واضع النص بالإحالة على الرمز القرآني بل يسعى لتأصيل خطابه ضمن المخزون الثقافي والأدبي العربي القديم فتتعدد الإحالات عليه، ويستعار تشبيه طرفة الشاعر الجاهلي لنفسه بالبعير المعبد لوصف حالة حي وقد أحس الغربة بين الأهل والعشيرة: "تحامتني العشيرة وأفردت إفراد

البعير المعبد"53-، وإذا ما وصف النص حي وهو يركب دابة عجيبة أدمج في وصفه نعت عنترة الشاعر الجاهلي لفرسه المزوّر المحمحم: "أخذت تحمحم وتزوّر ذات اليمين وذات الشمال"54-.

وتستعار كذلك عبارات مرجعية من شعر المتنبي في الحديث عن التدهور والغفلة، فقد ورد في سفر الأمانة "النواطير إذا ناموا وتقاعسوا تكاثر اللصوص والقرصان"55- ويستعمل النص عبارة "ترامت أمامه بيد وراءها بيد" 56- في الحديث عن تباعد السبل بحي وهو يجاهد لإصلاح حال عشيرته.

وفي النص إحالات مرجعية كذلك على نصوص للمعري فعندما يصف النص في سفر الرقيم مأدبة عجيبة يقول:
"فإذا...خوان عليه ما لذ وطاب مما لا عين رأت ولا أذن سمعت ثم تصفق فيأتي السقاة بكؤوس من عسجد وأباريق من زبرجد ، ثم تصفق فتبرز كواعب أبكار وتميس قيان أقمار تصدح بأروع الألحان" 57- والإحالة على نص الغفران للمعري تتكرر في وصف أرض معتدلة الهواء يطيب فيها العيش: أرض سجسج تشابهت فيها الأحوال، وتماثلت الأشياء فلا هو حر ولا قر، بل كأنه فجر يوشك صبحه يتنفس"58 -.

هذه الإحالات الكثيفة على التراث بدءاً من النص القرآني ومروراً بروائع النصوص الإبداعية العربية القديمة والرموز التراثية المتواترة كالحلاج، والخلفاء59 –، وغير ذلك كثير، تجعل نص النهدي نصاً سردياً شديد التأصل في التراث العربي وثيق الصلة بالسنن الثقافية والفكرية العريقة. ويترافق ذلك مع ظاهرة أخرى لا تقل أهمية، وهي ظاهرة القص العجيب.

* الأسفار حكاية عجيبة:

تتعدد في الأسفار الحكايات العجيبة والمشاهد العجيبة. وقد يتخذ النص ذريعة قص الأحلام لعرض العجيب من الوقائع مثلما ورد في سفر العميان، عندما رأى حي فيما يرى النائم المشهد التالي: "ماهي إلا ساعة... حتى اندكت الرابية دكا تعالى غباره لعنان السماء، ثم اسودّ، واصفر، ثم ابيضّ واحمرّ وانكشف، وانقلبت قصراً فيه ما تشتهي النفس وتود الأبصار، وما أن دخل مع الداخلين حتى أخذته أنغام تتلوى وكأنها تستقبل العائدين.... وتوهج برق بهيج.... وفجأة يسود سكون يبعث في الأوصال راحة تدفع بالجميع خارج القصر حيث انتصبت سلالم من ذهب تأملها في عجب... وتسابق القوم يصعدون للسماء....   60 – ولكن أغلب المشاهد العجيبة تتوالى في النص دون ذرائع تداخل بين الواقعي والعجيب، من ذلك ماورد في سفر الكشف إذ يقول النص أن أحد الكهان: "يلقي عصاه فإذا هي ضفدعة شمطاء تسعى للإيوان... ويومئ للحائط فينشق وتبرز منه بقرة حلوب فاقع لونها..."61– ويجد المتلقي نفسه في سفر الأمانة أمام مشهد عجيب لمارد من نار يقذف "قذفة من لهب ثم نفخ دخاناً انعقد وعرج للسماء ثم تبدد وبانت من تحته آثار كالأطلال أخذت تلوح وتكبر وتتشكل فيها الحياة، فإذا هي إقليم غريب عجيب، حجارته من عاج، ورماله تبر وهاج ينبجس منها نبع ماء زلال..."62– أما في سفر الرقيم فإن تماضر "تصفق"، فإذا الأرض تنشق ويصعد منها خوان عليه مالذ وطاب"63–، وهي تفعل ذلك وقد تبرّجت لحي بن يقظان تروم إغراءه، ولكنه لا يقع في حبالها ويركب دابة عجيبة أشبه بالبراق تطوي الأرض طياً إلى أن تقف عند شجرة خروب "وبحركة لم يتبينها تنحني الشجرة وتميل من تحتها صخرة، وتنفرج فرجة، ويظهر للعيان ما تركه لولده، يقظان، وما كاد يهم به حتى هلل الجبل وكبّر، وانقذف في الجو نجم مذنب كأنه يبشر بفجر جديد...."64، ومن المظاهر اللافتة للنظر تعدد الوقائع العجيبة والمشاهد العجيبة الواردة في نص الأسفار والتي تحيل القارئ ضمنياً على حكايات ألف ليلة وليلة، ذلك المعين الذي لا ينضب من القص التراثي العجيب والذي تتواتر فيه الحكايات الخرافية التي وظفها النهدي في عمله. من ذلك ماورد بسفر الشماء.

"حدثهم عن جزائر الأبنوس التي يحكمها تنين مخيف له سبعة رؤوس، وعن الأقاليم المسحورة التي تسلط عليها اللصوص، ومسخوا أهلها حجارة... وعن مدينة النحاس"....65–، ويتنزل استخدام العجيب في القص ضمن وظيفة هز العلاقات المألوفة بين النص والمتقبل وفي إطار معنى تأكيد المفارقة، وبث الحيرة، ويوظف كل ذلك في سياق الإبهام المتعمد الذي يلجأ إليه النص لإحداث أثر أعمق في المتلقي66–، ويندرج كل ذلك ضمن مسعى إبداع نص متميز. والواقع أن النهدي قد أحكم فنه، فكان نصه السري التراثي العجيب، جنساً جامعاً مؤلفاً بين فنون عديدة، وأجناس متنوعة من الخطاب يقترب فيها النثر من الشعر، خاصة في تلك المقاطع الغنائية التي تقف فيها الشخصيات إزاء ذواتها، عارضة تجاربها، وكاشفة عن أعماق هواجسها وتأملاتها الفلسفية67–، أو ضروب مجاهدتها الصوفية 68–، في لغة عربية لا نظير لها في النثر العربي الحديث إلا لغة المسعدي ذات "الأسلوب الساحر النضر والألفاظ المتخيّرة المنتقاة" كما نعتها طه حسين 69– ولا نشك في أن وراء هذا التملك لناصية اللغة قدراً من العلم والجهد أهل أسفار النهدي لتكون من عيون أدبنا المعاصر.

* في تأويل الحكاية العجيبة:

هذا الفن البديع وهذه اللغة الساحرة اللذين نسجتا هذا النص التراثي العجيب، نسجتا كذلك دلالاته العميقة التي لا تكتفي القراءة العالمة لمجرد الاستمتاع بروعته الظاهرة، بل لا بد لها من الغوص في أعماقه التي لا تقل سحراً وغرابة وإمتاعاً عن روعة ظاهره. وهكذا تبدأ محاورة النص محاورة تأويلية، أو تفعيلية دلالياً كما يقول امبرتوايكو 70–. يعرض نص الأسفار وقائع مواجهة طاحنة ومعقدة بن حي بن يقظان ومساندیه من ناحية، وقوى القهر والبغي والاستغلال والتسلط من ناحية أخرى، وتتجاذب القوتان عشيرة حي التي تركن للقهر، وتستسلم تارة خاضعة لقاهريها، وتهب تارة أخرى مقامة للظلم محققة لحريتها وانعتاقها. ولكن تصوير هذه المواجهة يتم بطرق متعرجة ملتوية، وبشكل رمزي تتواتر فيه رموز الخير ورموز الشر، وتتردد فيه حكايات عجيبة تجسد هذا الصراع الذي يدور حول الثروة، الشرف، والوعي. تعمد قوى الشر والطغيان لنهب ثروة العشيرة، تسرق خيراتها وتستولي على كنوزها، تستحوذ على أموال البسطاء والأيتام التي تعددت رموزها. فتكون مرة ثروة جمعت بكد اليمين وعرق الجبين 71– وتكون مرة أخرى كنزاً ذخره. أب راحل لأيتامه، وحافظت عليه أم أرملة مريضة   72– وقد يكون رمز الثروة المنهوبة مركباً عتيقاً محملاً

بالنفائس 73- وفي كل الحالات تواجه الجماعة المقهورة طرفاً شريراً يتصف بالعنف والجحود، يتنكر لحسن الضيافة وطيب المعاشرة الذي يبديه البسطاء المنهوبون، الطرف الشرير "لصوص أرذال" 74- وطغاة متجبرون، يستغلون طيبة من أكرموهم، للتسلط عليهم وقهرهم ونهبهم والتنكيل بهم: "ولما رأونا قوماً مسالمين تناسوا ماكان بيننا وانقلبوا علينا... فإذا هم أشد علينا من الأعداء... وهبوا ينتهكون حمانا ويسفكون دمانا.... وعرفنا أن دورنا بعد المركب جاء" 75-. وقد يكون رمز التسلط، والاستحواذ على الثروة طائراً خرافياً" يجمع صفات الشر والقوة والسطو، هو العنقاء سارقة الكنز التي يتردد ذكرها عبر أرجاء النص: "وفي ليلة ليلاء دوّت رعودها وانقضت صواعقها هجمت علينا

العنقاء واغتصبت كنزاً ورثناه عن المرحوم والدنا" 76- ومثلما ينهب الطغاة الأشرار ثروة البسطاء الطيبين، يعمدون إلى انتهاك حرماتهم، وتدنيس شرفهم واغتصاب نسائهم، فتتعدد في النص مشاهد اغتصاب الأم 77-، ويتردد ذكر اغتصاب الشماء رمز المرأة الرافضة المقهورة 78-، وتنشأ من حالات السلب والاغتصاب والقهر، أوضاع مزرية تتردى فيها العشيرة موسومة بالعجز والقعود والعمى في مواجهة رموز الشر من عتاة وظلمة، ومن كائنات حيوانية عجيبة جمعت صفاة الشر والقبح والتسلط مثل الضفدعة رمز الكبر والانتفاخ الكاذب والسلطان الظالم "ألقى عصاه فإذا هي ضفدعة شمطاء تسعى للإيوان وتناست نتونة القيعان... ومسحها منتفخة الأوداج، فإذا هي على الكرسي ترتعش، وتتورد وجنتاها وتحوّر عيناها وتنطق بآيات من الحكمة..."79- وتتواتر رموز الشر كالعنقاء سارقة الكنز، والذئاب الشريرة، والعجل المعبود وتتضافر كل هذه العوامل لسلب الطماعة المقهورة وعيها وتنسيها ثأرها. وفي هذا الإطار تتنزّل صورة تماضر . المرأة الفاجرة والأم المضاجعة لابنها، والفاتنة التي اتخذت من الإغراء سلاحاً لصرف البشر عن النضال الواعي، ودفعهم إلى الاقتتال في سبيل الفوز بها، حتى إنه لا يفلت من أسارها إلا متبصر صامد مثل حي بن يقظان80-، إنها رمز للدنيا الفاتنة المهلكة لأبنائها من البشر الواقعين في شراك غوايتها. وفي مواجهة كل ذلك يهب الأخيار يتصدون للظلم ويواجهون المستغلين لصوص الكنوز، والآثمين مغتصبي الأمهات والصبايا الرافضات من أمثال الشماء، ويعمدون إلى استنهاض الجموع الخانعة العمياء حساً ومعنى ويزيحون غشاوة الغواية والتضليل.

ينهض حي بن يقظان مسلحاً بإلهام روح أبيه، الذي قتله الظلّمة المتجبرون ومستعملاً كنزه الذي يرد البصر لعشيرته التي عميت81- إنه ينهض بأمانة الوعي التي رفضتها الجبال وحملها الإنسان "استعد لحمل الأمانة التي استكبرتها الجبال، وكره أن يعيش عمراً خوى، وكانت بداية الحضور..."82- إنها بداية سعي حي ملبياً نداء روح يقظان تدعوه إلى أن يعيد للأرض الرشاد، يثأر للأحباب، ويبشر بأزمة تنطلق فيها كل الكلمات التي كانت مقيدة في الحناجر، وتتحقق النهايات السعيدة للعشائر" 83- ومثلما تضافرت جهود الأشرار، تتضافر جهود الأخيار من أمثال حي وسلامان والشماء تسندها رموز الخير والثورة والوعي، روح يقظان الهاتفة المحرضة، ودابة حي العجيبة وكان صراعاً مريراً يخوضه الفرد الواعي، والبطل الوجودي ضد قوى القهر، وضد الجماعة المستكينة، وضد رفاقه ممن أضنتهم المعاناة، وفترت منهم الهمم، وأخصهم سلامان الذي ارتد إلى الفردية والكفر بالفعل المهدور والجماعة العاجزة، بل إن هذا الصراع يخوضه البطل ضد نفسه وعجزها وتوانيها فتتوالى في النص مشاهد الصراع التراجيدي وخواطر التأمل الفلسفي في الوضع الإنساني، وسوانح المجاهدة الصوفية لتتجاوز المادي والمحدود في الإنسان وأدراك المطلق والمتسامي والإلهي فيه.

ويكون للشر صولات يسحق فيها المقاومة، ويقيم دولة الظلم والقهر عهوداً، ولكن روح النضال والتغيير روح الثورة الخيّرة المعطاء لا تفتر، بل تتجدد وتبعث أملاً وعهداً يحفظ أمانة الوعي، وأملاً يبشر بسيادة الجموع، وبناء المدينة الفاضلة التي حلمت بها الإنسانية عبر أجيالها المتعاقبة تحقيقاً للعدل والحرية التي لا معنى لإنسانية الإنسان من دونها.

بهذا الإصرار يختتم النهدي أسفاره رابطاً مصير الإنسان الفرد بمصير الجماعة، وجاعلاً من الثورة على القيود ونواميس الظلم أنبل ما ينخرط فيه الإنسان الواعي. "أن شرف الإنسان وقيمته في هذا الوجود تفرض عليه الكفر بنواميس (شريعة الهوان) وتحطيم أوثانها لتصبح الإرادة والمثابرة والاستشهاد هي القيم

المحددة لكتابة ما سيأتي من تاريخ الزمان وهذه مهمتنا الآن... فهل نترك عشيرتنا للداء والأعداء يغتالون فيها الفرح والأحلام؟ قد نخيب مرة يا سلامان، وقد نفشل أخرى، وعلينا أن لا نضجر لأن ما بيننا وبين الدهر قصة طويلة" 84-، بهذا الحوار الفلسفي العميق ينهي النهدي أسفاره الرائعة.

* النص، المبدع، المتقبل واكتمال

الدائرة التأويلية:

ما معنى أن يكتب النهدي مثل هذا النص السردي التراثي العجيب، المحمّل بكل هذه الدلالة الفلسفية الوجودية؟ ما معنى أن يكتب مثقف تونسي مثل هذا النص الرائع في فنه المغرب في رمزيته حول المواجهة العاتية بين الظلم والقهر ، والكبت من ناحية، والثورة والفعل المحرر للجماعة من ناحية أخرى؟

للإجابةعلى هذه الأسئلة المفضية إلى قراءة تأويلية مقنعة لابد من النظر إلى النص المبدع في علاقته بصانعه وبمحيط إنجازه ولا مناص من أن يتم ذلك من خلال وعي المتلقي الناقد، وهذا ما يجسد اكتمال تفاعل عناصر الدائرة التأويلية التي تحكم عملية التلقي كما طرحها شلاير ماخر وطورها دلتاي -85- وبول ريكور في تحليله للقوس الهيرومنطقي -86-، نحن إزاء نص لأديب مثقف جمع بين الإلمام الجيّد بالتراث الأدبي والفكري العربي ذلك المعين الذي ظل ينشد فئة من مثقفي تونس الذين نجحوا في شد أواصر انتمائهم الثقافي مع ماضيهم المشرق في فترة تعرض فيها ذلك التراث للتشكيك والإزدراء والغبن، ولكن ذلك التعامل مع التراث اقترن بالتفتح على تيارات الفكر الفلسفي العالمي بروافده الوجودية والماركسية، فكان ذلك المزج الخلاّق بين أصالة المنطق واتساع مجال الرؤية، ضمن الفكر الإنساني المستنير ، والتقدمي، ولم يكن النهدي إلا نموذجاً لمثقفي جيل السبعينات والثمانينات الذين لم ينبتوا ولم ينغلقوا، كابدوا هموم الواقع وتفتحوا على آفاق المستقبل، وخاضوا نضالاً مريراً ضد مظاهر التخلف والقمع، ضد مظاهر الإثبات وكبت الحريات، وليس من باب الصدفة أن تكون الأسفار بنت منتصف الثمانينات -87- وهي فترة المخاض الصعب التي عاشها المجتمع في تونس بعد هبتين شعبيتين في جانفي 1978 وجانفي 1985، وعرف عن النهدي انتماؤه إلى قوى التغيير اليساري التي كانت حاضرة بقوة في المعترك السياسي والاجتماعي الذي عرفته البلاد في تلك الفترة -88- هذا ما يفسر اهتمام الأسفار بتصوير تلك المنازلة بين قوى القهر وقوى الانعتاق، وهو ما يسفر ذلك الانحياز الواضح من قبل صانع النص إلى قوى التحرر فكان حرباً على القهر والقمع والكبت لقد كان يكتب تجربته وتجربة جيله ونخبة من مثقفي تونس الذين حاربوا المظالم والفساد والقهر ، وحاربوا عجز أنفسهم، وحلموا بالثورة وبالمدينة الفاضلة حتى وإن لم يفلحوا في إقامتها، فقد كان هاجسهم ومبرر وجودهم التبشير بها، ونشر الأمل بانتصارها ولو بعد حين. وبسبب مناخ الكبت وقمع حرية الكلمة كان النص الأدبي يعمد إلى الرمز والتورية، ويفزع صاحبه إلى المخزون الثقافي الذي لا ينضب في تصوير المواجهة بين النمرود وأعوانه والعشيرة ورجالها، فكان تصوير الواقع بالإحالة على التراث وكان التنديد بالجرائم الحاضرة من خلال التذكير بالجرائم الغابرة. وكان استحضار يقظان وابنه حي رمزاً لتجديد الحياة والمقاومة وانتصار للحلاج وثأراً من استبداد الخلفاء -89- وقد لخص النهدي ذلك بعمق عند تقديمه لعمله بهذه الكلمات: "هذه الأسفار ... محاولة للتعبيرعن توق صاحبها للحرية والخير وانتصاره للحياة، وحنينه الدائم إلى أن يعيش الحلم الذي سكنه منذ نعومة أظفاره، وكان هاجس جيل كامل تحمل في سبيله ألواناً من المعاناة... جيل قدم من رحم التخلف واصطدم بالمآسي وحاول أن يتمرد على الواقع ويساهم في تغييره...(هذه الأسفار) تعبر عن تجربة الجماعة الإنسانية في سعيها لانتصار الحياة على الفناء -90- وللتعبير عن هذه التجربة الحية وظف النهدي فنه الرائع وخبرته الجيّدة ليصدع بإرادة الحياة ومواجهة جند الفناء. ولكننا نحس مع ذلك بطعم المرارة في حلق المبدع وهو يتحدث عن مآل جهد جيله إذ رأى ذلك الجهد "يرتطم بالحواجز فيضعف الحماس وينكسر الأمل وتدركه حالة من العجز وتجعله غير قادر على تجسيم ماكان يروم الوصول إليه" -91- ونحس بتصاعد نبرة اليأس وطعم المرارة من خلال ما افتتح به سفر العودة من نص أقرب إلى التأبين منه إلى أي شيء آخر : "وضعت هذه الأسفار لتكون شهادة ميلادي، وإذا بها عندما خرجت للناس تعلن عن وفاتي" -92- ولا ندري إن كان النهدي هو واضع هذا المفتتح أو أنه استعارة من غيره، ولكننا نحس فيه بقدر كبير من الإحباط والانكسار ، لعله يعود لنوع من الإحساس بتهميش الفرد الواعي، وتهميش النخبة التي ينتمي إليها. ولكنه إحساس الصدق والغيرة على الفعل الخيّر إحساس الحرص على تواصل الحياةوالعطاء.

لأن أسفار النهدي لا تعلن بحال من الأحوال عن موت صاحبها بل هي إعلان عن انبعاثه ليست الأسفار نعياً حزيناً، بل هي بشارة ولادة خلاقة، ولادة تطاول الزمن، حتى وإن رأى صاحبها أنها تأخرت عن موعدها، فهي نص البعث في سن النضج واستواء الوعي.

□□

■ الهوامش:

* عودة حي بن يقظان لمحمد الصالح النهدي، تونس ط سنة 1998.

1- انظر: مدخل لجامع النص: ترجمة عبد الرحمن أيوب لنص:
Garand Genette : Introduction à l'architexte
نشر دار توبقال: الدار البيضاء، الط II. سنة 1986 / ص / ص /90/ 90.

2- عودة حي بن يقظان: سفر العودة: ص 5.

3- م.ن =ص 8.

4- م.ن = سفر العميان: ص 13.

5- م.ن =ص.16.

6- م.ن = سفر الأرقام: ص.30.

7- م.ن = سفر الأرق: إذا همّ بالشيء صار: ص.118.

8- م.ن = سفراء العودة: ص.5.

9- م.ن = سفر من إذا هم بالشيء صار: ص.119.

10- م.ن =ص 66.

11- م.ن =ص 96.

12- م.ن =ص / ص / 76/ 68.

13- م.ن =ص 68.

14- م.ن =ص 80.

15- م.ن =ص 93.

16- م.ن =ص 113.

17- م.ن =ص 46.

18- م.ن =ص 49.

19- م.ن =ص 51.

20- م.ن =ص 52.

21- م.ن =ص 53.

22- م.ن =ص 54.

23- م.ن =ص 55.

24- م.ن =ص 121.

25- م.ن = م.ن =ص.53.

26- م.ن =ص/ ص / 56- 57.

27- Clande Bremond = La Logique de posibles narratifs communication 8 ,E du Seuil 1981 P 72/73.

28- عودة حي بن يقظان: م.س. ص 6.

29- م.ن =ص.81.

30 - م.ن =ص 32.

31 - م.ن = انظر على سبيل المثال: سورة الزلزلة الآيات 3/2/1 وسورة القارعة الآيات 5/4/3/2/1 من القرآن الكريم.

32 - م.ن =ص.86.

33 - م.ن =ص.20.

34 - م.ن =ص.48.

35- م.ن =ص 9.

36- م.ن =ص.54.

37- م.ن =ص.66.

38- م.ن =ص.63.

39- م.ن =ص 101.

40- م.ن =ص 8، [المتن والهامش رقم 14 في الصفحة نفسها].

41- م.ن =ص 24.

42- م.ن =ص 62.

43- م.ن -ص 73.

44-م.ن -ص 76. انظر سورة مريم من القرآن الكريم الآية 25، وما بعدها.

45-م.ن -ص 57.

46-م.ن -ص.25.

47-م.ن -ص 32.

48-م.ن -ص 60.

49-م.ن -ص/ص/15/.89.

50-م.ن -ص 28.

51-م.ن -ص 42.

52-م.ن -ص 33.

53- م.ن -ص10 انظر معلقة طرفة بن العبد بشرح المعلقات العشر للشنقيطي: ط دار الكتاب العرب بيروت 1992، ص 46.

54- م.ن -ص 84 معلقة عنترة: شرح المعلقات العشر للشنقيطي، م.ن -ص.113.

55- م.ن -ص 73، انظر: ديوان المتنبي، شرح البرقوقي في ج II ص 143، دار الكتاب العربي، ببيروت، .1980.

56-م.ن -ص 105 انظر: ديوان المتنبي: م.ن. ج II ص 139.

57-م.ن -ص 88 انظر رسالة الغفران لأبي العلاء المعري تحقيق بنت الشاطئ: دار المعارف بمصر، ط7، ص 145./139

58 - م.ن -ص 89 انظر رسالة الغفران: م.ن -ص 1745.

59 - م.ن -ص/ص 39/.120

60 -م.ن -ص 20.

61- م.ن -ص 44.

62-م.ن -ص /ص / 78/.79

63- م.ن -ص /ص/ 87/.88

64-م.ن -ص /ص/ 89/.90

65- م.ن -ص 95، انظر حكاية ألف ليلة وليلة: حكاية الحمّال مع البنات الج I الليلة 17 ص 90، المكتبة الثقافية بيروت لبنان ط II 1981- وحكاية مدينة النحاس الج III الليلة 566، م.ن.

66- انظر شعيب حليفي: مكونات السرد الفنتاستيكي مجلة فصول، المجلد 12، العدد 1، سنة 1993، ص 94.

67- عودة حي بن يقظان: م.س. ص 53.

68- م.ن -ص/ص/74/75/.81

69- طه حسين: جريدة الجمهورية القاهرية بتاريخ 1975/2/24.

70- امبرتوايكو: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية: ترجمة أنطوان أبو زيد نشر المركز الثقافي العربي: بيروت الدار البيضاء، ط 1 سنة 1996 ص 237.

71- عودة حي بن يقظان. م.س. ص / ص / 35./34

72- م.ن = سفر الأرقام = ص.33.

73- م.ن -ص.36.

74- م.ن -ص/ص/34/.35

75- م.ن -ص 37.

76-م.ن -ص 331.

77 - م.ن -ص /ص/ 31/60/.67

78 - م.ن -ص 121.

79- م.ن.- ص 44.

80- م.ن.- ص 88.

81- م.ن.- سفر الأمانة: ص.81.

82- م.ن.- ص 74.

83 - م.ن.= ص 80.

84- م.ن.= ص سفر من إذا هم بالشيء صار: ص 124.

85- دالتاي، عالم الفكر:

Dilthey: Le monde de l'esprit. Tome II (origine et developpement de l''hermenaut'

86- بول ريكور = النص والتأويل: ترجمة منصف عبد الحق: مجلة العرب والفكر العالمي العدد 3 سنة 1988، ص /495/ 52.

87 - كتب النهدي أسفاره في بلدة ماطر الفلاحية بالشمال التونسي سنة 1985، انظر عودة حي بن يقظان، ص 124.

88- كان النهدي وجهاً تقدمياً معروفاً ومسؤولاً ضمن نقابة التعليم الثانوي ذات التراث النضالي المشهود منذ أضراب 1975.

89- م.ن = ص / ص / 3/ 120.

90- م.ن = المقدمة.

91- م.ن = المقدم.

92 -م.ن = مفتتح سفر العودة.

❑❑❑

المنفيُّ إلى الشعر

محمد رضوان

في مجموعته الأولى (القرصان عبَرَ بوابة المملكة الملتهبة وأزوِّقتها، ثم اتجه إلى قاعة الشعر، يحاكي فحولها الكلاسيكيين، بما بنوه من صور بلاغية ، بلغةٍ أكثر معاصرة من لغتهم معتمداً على أسلوب القصّ الشعري الذي شاع على يد عددٍ من الشعراء العرب في لبنان وسوريا ومصر إبان الفترة التي سبقت ظهور "الشعر الحر" (شعر التفعيلة).

كانت القصيدة لديه في (القرصان) و (أغنيات ليست للآخرين [1])تبدأ وتنتهي بالمقطع الشعري المغلق على ذاته.

لينتقل على مقطع شعري جديد، يكرر الدورة ذاتها، ومع أن القصيدة اعتمدت الحوار في (القرصان) لإكمال إطار الصورة.

إلاّ أن الحوار هنا تحوّل إلى وصفٍ غير مقنع، مما أحدث ثغرة في أسلوب القصّ الحكائي لدية.

غير أنه سرعان ما اجتاز تلك المرحلة بعد مجموعته الثانية (أغنيات ليست للآخرين)، حيث بدأ يميل الشاعر نحو خلق الصورة البسيطة، ذات اللمحة الدّالة معتمداً في تكوينها على تفاصيل الأشياء في الحياة اليومية، مُفعمة بالإيحاء والرمز بعيداً عن أوصاف المقارنة المبتذلة ومبالغتها "كالبيت، والشباك، والنخيل. الوردة والزهر والسوسن، الأوراق والزيت والخبز والشارع والسجن.. الخ".

إنه ينطلق مما حوله، ملتقطاً عناصره الفكرية والواقعية العميقة، بعيداً عن الصياغة العقلية التي تنتج الصورة المجرّدة المبتذلة، أو النقل البصري للأشياء بكل هشاشتها، بل هو يعيد صياغتها بشكل أقرب إلى التوثيق، توثيق المرحلة، والمكان، والبشر الذين يعايشهم أو يتخيلهم/ الأخضر بن يوسف/. فجاء شعرهُ شعر أشياءٍ وأمكنة، كالرسم، قبل أن يكون شعر أفكار .

فحالة الاغتراب المستمرة لديه، لا يمكن أن تتخلى عن الأمكنة والأشياء والناس عبْرَ رحيلٍ مزمن

تسرب إلى معظم نتاجهِ الشعري –إن لم نقل كلّه– وعلى وجه الخصوص في شعره القصصي. فجاءت مكونات القصيدة الحكاية.

عند سعدي مكونات واقعية ملموسة. وليست ذهنية ميتافزيقية وهمية إنها تتظافر مع مفهوم التعبير عن عالمه الداخلي بصورة متميزة –كما عند أدونيس في (الصقر وتحولاته) ودرويش في (سرحان) متخذاً في التعبير عن أفكاره ومشاعره شكلاً حسياً مشخصاً /القناع/ أو مجسّداً في تفاصيل الأشياء والحياة اليومية. وبذلك تكون الحكاية الشعرية عنده قد خرجت عن مسارها التقليدي، وأهملت أحد أهم عناصرها وهو الموقف الموضوعي المحايد للشاعر في عملية السّرد الحكائي والبناء الدرامي لها كما لمسناه عند عبد الصبور في (شنق زهران).

فإن كان شكل الحكاية عند صلاح عبد الصبور شكلاً موضوعياً محايداً في (شنق زهران) –كنموذج تقليدي متكامل للحكاية الشعرية– يُلاحظ أن غيره من الشعراء، بما فيهم عبد الصبور أيضاً، لم يتمكنوا في كثير من قصائدهم في الحفاظ على الموقف الموضوعي المحايد –كرواة للحدث– في بناء القصيدة الحكاية. إنما انتقلوا إلى موقفٍ مشارك داخل عملية السرد أو الحوار، أو

---

[1] "القرصان" صدرت عام 1925– وهي عبارة عن قصيدة واحدة– الأعمال الكاملة– دار الفارابي.
– أغنيات ليست للآخرين" صدرت عام 1953– لكنها تضم قصائد كتبت عام 1952– الأعمال الكاملة 1979.

القناع، في عملية تشخيص مدهشة لدى البعض، كما عند البياتي وعبد الصبور ودرويش وأدونيس، في تناولهم شخصيات تاريخية وفكرية وفنية، كما عند غيرهم من الشعراء المساهمين في تحديث القصيد العربية، وتثويرها الفني والفكري. ومنهم سعدي يوسف، فقد أخذ أسلوب الحكاية لديه منحى تطورياً نحو أسلوب القصة الحديثة بتعدد الأصوات وتداخلها في القصيدة الواحدة عن طريق "القناع" أو المشاركة عن طريق الحوار الداخلي، أو عبر الضمائر الثلاثة بشكل تداخلي أو تبادلي.

إلا أن سعدي يوسف كان شديد الارتباط بالمكان الذي يمكث فيه أو يغادره. صارت كل الأمكنة لديه مؤقتة ومستمرة فيه بآن معاً. فنشأت القصيدة لديه على المكان والاغتراب. فجاءت معظم عناوين قصائده في (بعيداً عن السماء الأولى) [2] أسماء لمدن وأمكنة وشوارع وبحار، استقى منها الشاعر صورته الشعرية من قيمة المكان وجماليته.

ولعل شغفه في المكان يعود إلى حالة الاغتراب المستمرة لديه. تلك الحالة التي عبر عنها التوحيدي أبو حيان، بما لا يمكن منافسته بقول آخر سوى بالشعر:

"هذا وصفُ غريبٍ نأى عن وطنٍ بُنيَ بالماءِ والطينِ
وبَعُدَ عن آلافٍ له، عهدُهم الخشونةُ واللين.. فأين
أنت من غريبٍ قد طالتْ غربتُه وقلَّ حظهُ ونصيبُه من حبيبهِ
وسكنهِ! وأين أنت من غريبٍ لا سبيل له إلى الأوطان،
ولا طاقةَ به على الاستيطان؟ بل الغريبُ من هو في غربته
غريب..، الغريبُ من نطق وَصَفُهُ بالمحنةِ بَعد المحنةِ..
إنْ حضَرَ كان غائباً، وإن غاب كان حاضراً.
هذا غريبٌ لم يتزحزح عن مسقطِ رأسه، ولم يتزعزع عن
مهبِّ أنفاسهِ، وأغْرَب الغرباء من صار غريباً في وطنه،
وأبْعَدَ البُعداءِ من كان قريباً في محلِّ قربِهِ". [3]

وعبر تجربة الاغتراب أكد سعدي يوسف حضوره الإنساني في شوارع المنفى وظل لصيق الصلة بالوطن عبر منظور متحرك، لهاجسه الشعري المتجدد، فأكسبته تلك التجربة خبرة أتاحت له قلق البحث، وإعادة النظر في تجربته الشعرية بين الحين والآخر، فبعد أن كانت القصيدة لديه خاضعة لبناء معماري، القافية والوزن، وضرورات الصنعة الشعرية: (القرصان- أغنيات ليست للآخرين) تحولت بعد ذلك إلى فضاء مفتوح ومنضبط أيضاً،.. بجمالياته الفنية، صورةً وإيقاعاً شعرياً متنوعاً. -بدءاً من قصائد مرئية 1965-، فحققت ذلك الامتلاء الروحي والفكري لذات الشاعر. والانسجام بالتنوع الجمالي والفني [4] في أشكال ومضامين هذه التجربة المميزة.

■ زيخى
يهز . مطيخ
ىالإتقلش اك لقدم
للهدى ى لقت فى د
آلمدى نانمى.

إنما الذي يعنينا الآن، تلك الميزة التي اتسمت بها قصصه الشعرية المتداخلة مع الحكاية كمفهوم منفتح. وغير مؤطّر، فهو في هذا الجانب كما ذكرت منذ قليل -أحد رموز التجديد في حركة الشعر العربي المعاصر.

فالتجديد لديه، بالمعنى الحداثي للكلمة، هو امتداد مدروس ومتقن تاريخياً لمعطيات الزمن وصراعاته وكل تناقضاته الشعرية والحياتية- تراثاً وإبداعاً. فهو لا يبني القصيدة على أساسٍ واهٍ، أو على أساس قطْع الظاهرة الجديدة، عن صلتها بالماضي، فجاء إلمامه بتقنية القصيدة ومعمارها الفني واعياً، ومدركاً لأبعادها التاريخية- العربية والعالمية - وخاصة في جانبه القصصي المتنوع في مجموعاته: (الأخضر بن يوسف ومشاغله- نهايات الشمال الإفريقي- بعيداً عن السماء الأولى). وتكاد أعماله كلها تحمل هذا الجانب الهام بتنويعاته المختلفة. مستفيداً من مقومات وتقنيات القصة النثرية في التعامل مع أصل الحكاية (الحدث) أو الزمان والمكان، حاملاً هاجس الحنين في غربةٍ وترحالٍ مستمرين، بعيداً عن شهقة النور الأولى.

ولعلّ الصورة الشعرية في مادته القصصية رسخت بُعدي الحدث (الزمان والمكان) يتداخلان أحياناً، ويلغي أحدهما الآخر

---

[2] من عناوين القصائد، جزيرة الصقر -شط العرب- نقرة السلمان- العمادية- غرناطة نافذة في المنزل الغربي- أسوار عكا.
[3] المقدمة صفحة (7) - الأعمال الكاملة بين (1925-1977)- دار الفارابي عام 1979- بيروت.
[4] المقدمة صفحة (7)- الأعمال الكاملة بين (1952- 1977)- دار الفارابي عام 1979- بيروت.

في قصائد أخرى، ففي (عبور الوادي الكبير)[5] تتداخل في السّرد ضمائر وأصوات متعددة، ثم يبرز الحوار في القصيدة مصعّداً الخط الدرامي لحدث الرحيل، عبر تداخل الأزمنة والأمكنة، ثم إسقاطها على الحاضر في حالة من وجع الغربة الدامي:

"[illegible]...
[illegible]
[illegible]:
– [illegible]–
[illegible]..".

ويستمر في تصويره لحدث الرحيل حاملاً ذكريات الطفولة:

"[illegible]:
– [illegible]
[illegible]..
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]..
.. [illegible]" – ص 175–

ثم ينتقل إلى حوار داخلي مع الذات أو الأرض أو سيدة أخرى:

"[illegible]..؟
– [illegible]؟
– لا
– [illegible]
– [illegible]
– لا.."
– ص176–

ويستمر الحوار حتى نهاية المقطع.. متوقفاً أمام المنازل المغلقة، والوجوه الشريرة المكتئبة، التي نسيت بقرطبة (الشرفة الأموية) كما تنسى اليوم حقائبها حين ترحل قسراً.

[illegible]:
"[illegible]
[illegible]:
[illegible]
لا [illegible]
[illegible].." – ص 176–

[5] الأعمال الكاملة مصدر سابق.

ومثلما حدث (للصقر) لدى أدونيس يحدث الآن لهذا الفارس الذي يمتطي صهوة الريح.. مبتعداً عن النخيل. ثم يعبر برشلونة.. وغرناطة التي اقتحمتها خيول الشمال، محققاً –أي الشاعر– ذلك التناغم الجمالي للقصة الحكاية بينها وبين قصيدة (الصقر وتحولاته) وكأن حالة الرحيل لدى العربي واحدة عبر

التاريخ، كما هي حالة الحنين المبرح، إلى مسقط الرأس، إلى مكان الولادة الأول، منشأ الكون بالنسبة إليه.

تلك الحالة التي لا تخمد في صدره وفكره، مهما تبوأ من مناصب وقمم خارج الوطن:

"تصير المسافات لي راية.. إن أهلي بعيدون

ولا تحمل الطير أخبارهم لي. ولا تحمل الطير .. أخبارنا" –ص 177

هكذا يتحول الرحيل، عبر المسافات الطويلة، إلى طقس يومي في حياة الشاعر، ما أن يحط في مكان حتى يرحل عنه قسراً أو ضيقاً.. أو لسبب آخر فمنحته هذه الحالة صورة شعرية متحركة عبر علاقات جمالية بالطبيعة ومفرداتها من ألوان وأصوات وروائح، وكائنات أخرى:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] – ص178

وتتعدّد الأصوات في القصيدة، وتتداخل ضمائر السّرد في بناء قصصي، يكاد يكون محكماً، حتى النهاية. لولا الروح الخطابية التي تبدت في المقطع الأخير، بصوت الضمير الأول:

".. [illegible]؟
[illegible]؟
[illegible]
[illegible]
[illegible]" – ص180–

هكذا يتعمق الحس الدرامي بالمأساة، مأساة الوجود الإنساني المخضب بالرحيل والنفي والموت، يقدمه سعدي عبّر صورٍ شعرية حسية متحركة مبنية على تفاصيل وجزئيات حياتنا اليومية المتحركة، برؤية بصرية عالية تلتقط الجوهري منها، لتشكل نقطة تحول في التقاط أطراف الحدث وصياغته شعراً، عبر صورة شاملة تحيط بكل الصور الجزئية وتفاصيلها. لتقول فكرتها. دون لغوٍ وإسراف في اللغة وتراكم زائد لصورٍ ومفرداتٍ قد تثقل بنيتها الفنية وتفقدها شيئاً من معنى الشعر وروحه. وقد تجلى ذلك في كثير من قصائده مثل (الأوراق– محاولة استيطان– رسائل جزائرية– البحث عن خان أيوب– العمل اليومي– نافذة في المنزل الغربي– كابوس.. إلخ) ففي (كابوس) مثلاً: يصل الرجل الغريبُ المطارَ، ثم يتوجه مباشرة إلى فندقٍ رطبٍ عتيق في (10 شارع لامورسيِّير، الجزائر).

–دقّ الجرس– لكن أحداً لم يفتح الباب.. ثمة إحساس عميق بالارتباك والغربة والضياع:

"[illegible]
[illegible]"

يَدُقُّ الجرس مرة أخرى.. لا جواب. كانت العتمة ما تزال تحمل رائحة التبغ والخمر والسكارى.. "ورائحة الحبيبة".

ثم تتحول العتمة إلى جلد الحقيبة.. فتمتزج بالظلام.

يَدُقُّ الجرس ثالثة. "فجأةً يُفْتَحُ الباب وحدَهُ".. وكأن يُفتح من تلقاء نفسه.. يتسلق الممر.. الممرّ يدور على نفسه في الظلام، ويدور معه في الممر.. لا شيء غير الظلام ورائحة الرطوبة الثقيلة. "ثم يَرْقى على درجاتٍ تأكل فيها الحجرُ". فيتحول المكان في الظلمة إلى سرداب أو غرف سرية، تبعث فيه الخوف.

وعَبْرَ الظلام تمتدّ يدٌ نحو الحقيبة. تسقط الحقيبة.. ويسقط معها الرجل الغريب مضرجاً بدمائه، ملفوفاً بعباءةٍ. لا يظهر من

[illegible]

جثته سوى قدميه اللتين تتوشان فوق السّلّمُ الحجري:

[illegible]

– 174 –

هذه الصورة المفزعة لهذا الكابوس– الجريمة. أو الكابوس الحقيقي، أسهمت في إبراز معالمها صورٌ جزئية أخرى– كالفسيفساء في لوحة– لا تنفصل عنها بل هي أجزاء أساسية في تهيئة "المناخ" لإكمال لوحة وقوع الجريمة: الفندق الرطب– المطر الذي جعل الناس يفرّون من الشوارع– وصوت الجيرانيوم الصاخب الذي قد يغطي صراخ القتيل إذا ما تهيأ له أن يصرخ– الحقيبة التي تمثل سبباً رئيساً لإغراء القاتل في ارتكاب جريمته، وللتعبير من ناحية أخرى عن الجانب العبثي /الفلسفي/ في رؤية الشاعر تجاه مأساة الوجود الإنساني بشكلٍ عام وتجاه مأساته المزمنة بشكل خاص.

إن أسلوب القص في شعر سعدي يوسف ثري وغني في تنويعاته وإيقاعاته، وغالباً ما يهتم بالحدث والشخصية، وتنوع التجربة الدرامية في العمل القصصي الشعري، ونادراً ما لجأ إلى الأسطورة في تكوين صوره الشعرية القصصية. لكنه لجأ إلى استخدام الشخصيات التاريخية للترميز، في القصة الشعرية. ولعل "عبور الوادي الكبير" هي واحدة من القصائد المهمة في مسيرة سعدي يوسف الشعرية، إن الحدث والشخصية التاريخية في هذه القصيدة، لا يقتصران على استبطان مشاعر بطل تاريخي ما.. هكذا، إنما هي رؤية فكرية انتقائية مزجت الحاضر بالماضي، في سياق المكان، لشخوص هي موضوع النفي. والغربة..، الهزيمة والانتصار معاً.. سواءً كانت هذه الشخصية، "عبد الرحمن الداخل" أو "لوركا" أو الشاعر نفسه فالماضي هنا هو الماضي الشخصي للشاعر والبطل التاريخي /كنموذج/ معاً، عبّر حالة التداعي والتبادل في الأزمنة والأمكنة. وتعدّدُ الأصوات وتداخلها.

إلى جانب هذا الأسلوب من القص، استخدم الشاعر أسلوب "القناع" كغيره من الشعراء، للتعبير عن موقف ما، فاختيار شخصية "الأخضر بن يوسف" وهو رجل خلقه سعدي يوسف من عامة الناس وجعله مادة للتعبير عن ذاته.

لقد رافقت هذه الشخصية الشاعر منذ قصيدته الأولى "فالأخضر بن يوسف ومشاغله" التي كتبها عام

1972، وكانت عنواناً لديوانه، ثم عاد إليها في ديوانه "الليالي كلها" بقصيدتين هما (حوار مع الأخضر بن يوسف) و (عن الأخضر أيضاً) ثم ظهرت هذه الشخصية من جديد عام 1979 في قصيدة (انغمار) وهي عن الأخضر أيضاً ضمن ديوانه (قصائد أقل صمتاً) ثم (أوهام الأخضر بن يوسف) عام 1981. في ديوانه (من يعرف الوردة).

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن الشخصية "القناع" في الشعر أو النثر العربي ليست من ابتكار الفنون الأدبية المعاصرة. فهي تعود إلى حكايات قديمة وضعها الإنسان على لسان الحيوان، في تراث الشعوب الإسلامية وغيرها. نتيجة القمع وخنق حرية التعبير، وقد أصبح الأسلوب شائعاً في عصرنا لنفس الأسباب فنراه على سبيل المثال عند البياتي في (الخيّام) و "ناظم حكمت" و "الحلاج" و "المعري" وغيرهم من الأقنعة التي أسقط عليها حالته الشعرية. كذلك استخدم أدونيس -كما مرّ معنا – (صقر قريش- مهيار الدمشقي..)، لتجسيد البعد الدرامي في حوار الذات- كما في (عبور الوادي الكبير) عند سعدي يوسف– و (الأخضر بن يوسف) على اختلاف تنويعاتها وأزمنتها.

كذلك فعل محمود درويش في قصيدته الرائعة (سرحان يشرب القهوة..) وصلاح عبد الصبور الذي استخدم الحلاج، ومجنون ليلى، لأداء الصراع داخل القصيدة.

إن سعدي يوسف عَبّرَ التنويع على شخصية واحدة، في حواره مع الذات بقي مفتوحاً على هاجس التجديد باستمرار. فالأخضر بن يوسف قرين الشاعر وقناعه، هو محاولة لخلق

حالة شعرية تقترب من فهم الواقع، بمكوناته الدرامية. عَبْرَ معاينة الذات، في فهم تناقضاته، وجدل الصراع داخلها، في القصيدة الأولى يمثّل الأخضر حالة من القوة والترفّع والنبوّة:

"[illegible]
[illegible]
[illegible]..
[illegible]" – ص168–

وظلّ لصيقاً به كظلّه، يخضع إلى تعاليمه،..
كاشفاً له أسرار الحياة الصعبة التي ينبغي اجتيازها:

"[illegible]
[illegible]
[illegible]..
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]" – ص 168–

لكن القناع في القصيدة الثانية (حوار مع الأخضر بن يوسف) يتحول إلى جليس يصغي بكل جوارحه إلى شكوى القرين. إنه يتحول إلى مرآة يرى الشاعر فيها نفسه، يحاورها دون أن يتوقع جواباً:

"[illegible]
[illegible] .
[illegible]؛
[illegible]" – ص102–

[illegible]

ويستمر في حواره مع الذات /القناع/ /المرآة/، مخضباً بوحشة الغربة وقسوة الحصار ، وفجيعة الزمن المساوم. عبر مازوشية مؤلمة:

"[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]" ص–102–

ثم ينتقل بالأخضر إلى موقف آخر ، في حكاية أخرى، وبناء فني آخر في قصيدة أخرى استخدم فيها الشاعر ما سمي بقصيدة النثر ، جنباً إلى جنب مع قصيدة التفعيلة [6] فالأخضر ما يزال يعيش المحنة على مستويين، الشخصي والفني، أراد أن يمسك بها– عبر تلك الوصايا الملحوظة في القصيدة– من طرفيها، ويحيلها نسيجاً فنياً مركباً، يمثل صوت الجماعة:

"[illegible]
[illegible]

[6] "كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة" –ديوان (الساعة الأخيرة)– الأعمال الشعرية (1952–1977)– دار الفارابي– 1979– بيروت.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] – ص 62

هكذا، عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض، يفقد قواه، يتحول إلى طائرٍ يحلّق في منطقة انعدام الوزن.. بجناحين منفصلين سائبين..!

إنه أمام هذه النهايات المفتوحة في زمن الرحيل، والبدايات الموحدة في شارع الغربة..، يجد نفسه عاجزاً عن أن يقول ما يريد، فيتحول هذا العجز إلى حوار..،

إلى وصايا داخل القصيدة حيث جاء بعضها عناوين لمقاطع داخلية:

– [illegible]

– [illegible]

– [illegible]

– [illegible] – ص (62-65)

هكذا يبقى الشعر لدى سعدي يوسف حالة استبطان للمشاعر قبل أن يكون حالة ذهنية مجردة، حتى القصائد التي تنحو منحىً معرفياً لا تعمد إلى الانغلاق على ذاتها المعرفية أو الذهنية. بل تضع أمام المتلقي مفاتيح لفكّ رموزها.

وخاصة في قصائده التي استخدم فيها التراث الشعبي مادة للتضمين والترميز، كالأغاني والحكايات الشعبية وألعاب الطفولة:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (7)

إن المخيلة تهذب صورة الذاكرة الأولى. ذاكرة الطفولة. وتمنحنا فرصة اكتشاف مكامن الجمال الشعري فيها.

فالحكايات الخرافية التي كانت ترددها العجائز والأمهات قبل أن ينام الأطفال. قد تحولت لدى سعدي يوسف إلى حالة شعرية زاخرة الظلال والألوان، تضجّ ببراءة الطفولة، وبجماليات الصورة الشعرية المتحركة، نبصرها ونحسها معاً:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (8)

إن القصيدة التي ينبغي أن تدافع عن الوطن هي هذه التفاصيل الصغيرة، لطفولة بعيدة حاضرة، تصوغ تاريخ الإنسان والوطن، وتصون تراثه الشعبي، بكل ما فيه من معطيات خرافية وواقعية.

---

(7) قصيدة (منازل) من ديوان (الينبوع).

(8) قصيدة (لن تزنر هذا الوطن بالبترول والديناميت) -نفس المصدر السابق-

لقد استمر سعدي في التجريب الشعري كهاجسٍ رافقه منذ البدايات، وطوال فترة الاغتراب والترحال. كان دائماً يبحث عن سماءٍ جديدة في الشعر والحياة. محصناً بموهبة عالية. وبقلق الفنان الباحث

والفيلسوف. فجرب المسرح الشعري إلى جانب الحكاية الشعرية، ثم أساليب متعددة في بناء القصة القصيدة. دون أن يَغفل عن الإفادة من تكنيك السينما الحديثة، كنوع لصيق في بناء السرّد والقصص عبر التقاط الصورة الشعرية البصرية كما هو الحال في التقاط الصورة بعين الكاميرا، وهذا الأسلوب جديد في الشعر العربي. غير أن هناك من سبق سعدي يوسف إليه. أمثال نازك الملائكة –السياب– البياتي.. الخ.

وبرزت الاستفادة لدى سعدي من (السينما الحديثة) في أسلوب صياغته للصورة الشعرية، الموحية والمرمزة، عبر تداخل الأزمنة والأمكنة. مستخدماً اختزال المشاهد، واختيار لحظات الصمت، ولحظة الدخول إلى الحوار أو الحالة الشعورية.. تصويراً، ويمكن أن نلمس ذلك في قصائد كثيرة، ومنذ أعماله الأولى. منها على سبيل المثال لا الحصر : (حالة– تلمس) من مجموعة (الليالي كلها) و (كابوس– عبور الوادي الكبير الأخضر بن يوسف ومشاغله) مجموعة له تحمل نفس الاسم.

ففي قصيدة (حالة) نرى الشاعر يلاحق بطله (شيخٌ في العشرين– مستيقظ دوماً في ساعاتِ الصبح الأولى).

راصداً تفاصيل حركاته (يمشّط شعراً مبلولاً –ويدير المذياعَ– وينصتُ للباكين– يختار قميصاً ورديأً– وحذاءً ذا كعبٍ عالٍ– وكتاباً أبيض)، ثم يكوّن لدينا انطباعاً مأساوياً، يمهّد لانتحار هذا الرجل الذي تَدبُّ عليه الشيخوخة وهو في العشرين من العمر : (في غرفته حيث العملُ المأجورُ – ثلاثة أطفالٍ بُنّاءٌ– أولهم لا: لا يقرا حتى نفسَهُ– ثانيهم: ضيّعَ في مَزْبلةٍ رأسَهُ– ثالثهم: يحلم بالفقراء).

وعبر رؤية بصرية متحركة تحمل دلالات الصورة وإيحاءاتها، تتصعد مأساة هذا الرجل وتنتهي بشكل تراجيدي موجع:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

وفي قصيدة (أوراق من ملف المهدي بن بركة)– من ديوانه (تحت جدارية فائق حسن). تمتزج حركة الحدث– عبر حركة الكاميرا– بالزمان والمكان. من خلال صورٍ توحي شيئاً فشيئاً. بحركية القتل، راصدة حركات القاتل والمقتول:

"في الصباح تأخّر عن شرب قهوته، ظلت الغرفة/ الجانبية مغمورة بالضياء إلى الفجر.. هل كان/ يقرأ؟

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

وبغض النظر عن القيمة الوثائقية، فهي تقترب ببنائها الفني من أسلوب السينما الجديدة. في تصوير الحدث وعرضها لشخصية (المهدي بن بركة)، والمخبر، وتفاصيل الملاحقة والاختطاف. ثم الاغتيال:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

لقد امتاز سعدي يوسف، في شعره الحكائي –القصصي– بقدرته على تحريك عناصر الدراما، وفي توظيفه للحوار–

المسرحي والسينمائي. بالصورة، واللغة التراثية، والوصف القصصي. وتعدد الضمائر التي يستحضرها داخل الحالة الشعرية كما في (حكاية في فصل واحد– صوت الزنزانة– حانة الطرق الأربعة– الطريق إلى سمرقند) [(9)] ثم في (الأخضر بن يوسف ومشاغله –المسألة كلها– عبور الوادي الكبير).. الخ.

ففي قصيدته (عبور الوادي الكبير) الأنقة الذكر، يوغل فيها بصورة أقرب إلى الكابوس منها إلى الحلم!.. ذلك الذي ينهض من ذاكرة التاريخ وذاكرة الشاعر معاً عبر حالة الرحيل عن القرية /الوطن/ أو عن قرطبة– أو غرناطة.. لا فرق، حيث النخيل والخصب الذي يختفي رويداً رويداً، مبتعداً عن المكان الأليف:

"[illegible]../ [illegible]./
[illegible]: –[illegible]../
[illegible]..٪

وكأنه في هذا المدخل يقترب من الشعراء الأولين في الوقوف على الأطلال، في بداية القصيدة. غير أنه استطاع أن ينفخ فيه روح الحداثة، ليمنحهُ قيمة مضاعفة، حيث يتحرك خارج دائرة "الأطلال" ليعْبُرَ حاضره الشخصي المجسّد بـ (أندلس العرب، المندثرة)، إلى الماضي الشخصي، عَبْرَ حوار بينه وبينَ امرأة، مستذكراً الماضي مشخّصاً و مجسداً في تفاصيل الحياة اليومية، بلمحات فنية سريعة.. ينتقل بعدها مباشرة –بصوت الراوي– إلى الماضي التاريخي للبطل، مشخّصاً عملية رحيله القسري بسقوط غرناطة، ورحيل آخر ملوكها مُرغماً؛ ويبقى ممسكاً بدقة هذا التنوع، في التنقل بين الماضي والحاضر، بما فيه من أمجاد وهزائم. لينتقل الخطاب الشعري من صيغة الذات المفردة إلى صيغة الجمع التي ترصد حركة العبور. بمعنى الانتقال. ومن ثم الرحيل.

هكذا، تظل تجربة سعدي يوسف الشعرية أكثر فرادة وتميزاً في بناء القصيدة الحكاية أو القصة، فيها خلاصة فنٌ من سبقوه، لقد طحنته الغربة والاضطهاد.. والشعر..، دون أن يكفّ عن التجربة والرحيل، ويكاد كل نتاجه الشعري لا يخلو من روح الحكاية والقصّ –بشكلٍ ما، دون أن يكرّس إطاراً معيناً لنتاجه

الشعري، إن سعدي يوسف، يستحقّ– كغيره من الشعراء والكبار – البحثَ والتعمّق في تجربته الشعرية، الغنية بمضامينها وأشكالها البنائية، التي أضافت إلى الشعرية العربية –في زمن بروزها– آفاقاً جديدة تدعونا إلى الاسترسال في البحث عنها.. وإلى الدخول في عالمها الفني الممتع، لنبدأ بمتعة الإحساس والوعي بشيء كنا لا نحسّه ولا نراه.

إنه الفن الذي يترك وشماً في الذاكرة والقلب، ويوقظ الفكر معاً.

❑❑❑

...المسرحي.

في فن وليم فوكنر

فريدريك جَيْ. هوفمان

ترجمة: د.نـجم عبد الله كاظم

لقد أشار فوكنر مرات عدة إلى (الصخب والعنف) بوصفها الرواية المفضّلة بين رواياته، كقوله فيها: "يجب أن أحكم عليها على أساس أنها قد سببت لي أكبر العذاب والأسى، فأنا كالأم التي تحبّ الابن الذي يصبح لصّاً أو قاتلاً من بين أولادها أكثر من حبها للذي يصبح قسّاً منهم"- ثلاثة عقود من النقد 1-. لقد كانت الأصعب والأعقد بين رواياته حتى زمن متأخر، لأنها كانت الأكثر طموحاً. لقد حاول فوكنر أن يفعل أشياء كثيرة كأنْ يروي قصة يعينها بتواصل غير منقطع، ويجرّب أشكال الحوار الداخلي، ويعرض أربع وجهات نظر مختلفة اختلافاً كبيراً، مع تنوع ثر فيها -لقد وصف تجربته في كتابة هذه الرواية، ضمن ملاحظات لجين شتين قائلاً:

[illegible]

[illegible]

ملاحظات فوكنر هذه تفترض -على الأقل- أن الرواية مبنية على تكرار قصٍّ متعاقب لقصة واحدة من خلال أربع وجهات نظر مختلفة. وقائع القصّة محدودة، ومن السهل إلى حد ما تسجيلها أو حفظها، وهي تشمل: الحدث الهام وذا الدلالة الأول هو موت الجدّة في سنة 1898 ويعود إلى ثلاثين سنة في الماضي؛ وعلاقة كادي الغرامية مع (دالتون أميس) في سنة 1909، وهي الأولى ضمن سلسلة علاقاتها الغرامية؛ وزواجها من (هيربرت هيد) في نيسان من سنة 1910 ومانتج عن ذلك من حمل وولادتها لابنتها غير الشرعية (الآنسة كوينتن)، وهي الولادة التي تسببت في فسخ الزواج، وانتحار (كوينتن) في حزيران من سنة 1910؛ وموت الأب في سنة 1913؛ وأخيراً هرب (الآنسة كوينتن) مع محتويات صندوق (جيسون) الذي يحفظ فيه النقود، وسعي (جيسون) غير المجدي للإمساك بها في يوم أحد عيد الفصح في سنة 1928.

إذن تُروى هذه الوقائع أربع مرّات مختلفة، ومن زوايا مختلفة كليّاً، فتكون في الحالات الثلاث الأولى داخل أذهان ثلاثة أخوة -هم بنجي، وكوينتن، وجيسون- ووفقاً لزوايا نظرهم هم إلى القصة وإلى حقيقتها كما يراها كل منهم في نظرته إليها. في القسم الرابع يتحوّل المنظور من الحوار الداخلي إلى السرد، وهو سرد سهل وغير معقّد، وتكون وجهة النظر فيه هي وجهة نظر فوكنر نفسه، ولكن "العبقري الذي يخبرنا" بالأحداث هو (ديلزي). وكان من نتيجة هذا الترتيب، وبمجرّد أن يألفه المرء، أنْ كان آسراً، ولايمكن القول إنه لم يكن ملائماً.

■• نعيٍ ب
ﻙ شدخ ا قفہ ۃ
ىالآ شع ا
ىالآ عِخ لي م
نعيِئۃ ذ سّ و
رلم لقاخذ
لآمذ قفہ ۃ
ىالآ قتفض لدجيّ.

أطلق روبرت همفري، حول هذه الرواية و (وأنا أستلقي محتضرة) -رواية أخرى للكاتب- التعليق الآتي: "إن وسيلة فوكنر الأساسية.. هي وحدة الأحداث... بعبارة أخرى أنه يستخدم حبكة متينة، وهي الشيء الذي يفتقده أدب (تيار الوعي)... وعليه فهذا هو مايبعد (وأنا أستلقي محتضرة) و(الصخب والعنف) عن النمط الخالص لرواية (تيار الوعي) باتجاه نقطة تمتزج فيها الرواية التقليدية ورواية (تيار الوعي)". وهذا يعني أن رواية تيار الوعي الاعتيادية تُعنى بكشف الأذهان الداخلية لشخصياتها، ولكن تلكما الحركة وسلسلة الأحداث تتكشفان بالصدفة وعرضاً فقط.

***

تحقق (الصخب والعنف) مهمتين اثنتين: فهي أولاً تستغلّ بإتقان وعي كلٍّ من (بنجي) و(كوينتن) و(جيسون) مصوّرة إيّاهم، في الأسلوب وفي بناء الجملة وفي الصورة الذهنية، بشكل دقيق ينسجم ويتوافق مع متطلبات المهمّة الأخرى التي هي: أن الرواية تروي وتُعاود رواية قصّة معينة مكوّنة من مجموعة من الأحداث المتسلسلة والمتتابعة التي تقودنا عبر ثلاثين سنة من تاريخ آل كومبسون. هاتان المهمتان تحققهما الرواية في كل قسم ببراعة ومهارة أغنتاها ومنحتاها تنوّعاً في المعاني والمدلولات، وهو التنوّع الذي لم يكن السرد التقليدي لينجح في تحقيقه، لكن الرواية، مع هذا، ليست استعراضاً للمهارة الفنيّة، كما أنها ليست، كما رآها بعض أوائل نقادها ودارسيها، تحفة من روائع الحيل الإبداعية فحسب وقد صيغت لكي تربك القارئ وتثيره "من خلال تثبيت أسس بنائها مع ترك مهمّتها المركزية غائمة"، على حدّ تعبير السيدة فيكيري2-، التي كتبت تقول: "إنّ فوكنر يدفع بالقارئ لإعادة ترتيب وبناء القصّة ودلالتها لنفسه..."، فهي، القصة، تُصبح بهذا المعنى مشكلة من ناحية التحديد والتوصيف، إذ يُنظر إليها بطرق مختلفة. وتفترض السيدة فيكيري أيضاً أن فكرة (الصخب والعنف) هي "العلاقة بين الفعل وفهم أو استيعاب

المرء لهذا الفعل، وبين الوقائع وتفسيرها". وشخصيات فوكنر [الإنسانيون] معنيون، والعديد منهم معنيون بعمق، بمحاولة توصيف أو تحديد الوقائع لأنفسهم. وفي هذه الحالة على الأقل نُدعى إلى أن نكون معنيين معهم بذلك، مادامت الطريقة الوحيدة التي سيكون فيها للأسلوب أن يمنحنا معنى، هي أن يجعلنا ننظر إلى الأحداث والوقائع في عائلة (كومبسون) كما يراها كل من الإخوة الثلاثة في ضوء مايحدث واستعادة تذكّر ماحدث.

إن الواقعة المركزية لرواية (الصخب والعنف) هي العلاقة الغرامية لكانديس (كادي) مع (دالتون اميس)، وهي خطيئتها وخرقها الكبير للأخلاق أو الأعراف، وهي أيضاً فعلها الذي أدخل العالم الخارجي في نموذج عائلة (كومبسون)، وهي "غير متناسبة" في كلّ من الأقسام الثلاثة الأولى، وعليه يجري اختيارها مرّة أخرى في القسم الرابع الذي يبدو فيه أقلّ أهمية بكثير مما كانت قد بدتْ قبل ذلك. وهكذا يتيح لنا فوكنر رؤية هذه الواقعة من الداخل ومن الخارج. فهو يتحرك من نوع من الرؤى الموضوعية إلى نوع آخر، ثم أخيراً إلى العالم نفسه، وبهذا ربما يُتاح لنا أن نحدّق في المكان أو الموقع الذي تقع فيه. الحقيقة ستبدو بذلك مسألة وجهة نظر. فنحن لا نعي أو ندرك كثيراً الحقيقة نفسها، بل مايُشبه صورة ما لها، وربما تشويهاً للحقيقة التي يجب أن تُوضع بشكل صحيح، وبالنهاية فإنها تكون كذلك فعلاً.

كما عرفنا سابقاً، تكلم فوكنر في حواره مع السيدة شتين عن "صورة... لمؤخرة السروال الداخلي الملطّخ بالطين لفتاة صغيرة....". هذه الحادثة التي تعود إلى العام 1898، حين تقع (كادي)، وهي تلعب مع أخوتها على غصن الشجرة، في الوحل فيتلطخ سروالها. وحين تحاول (ديلزي) إزالة الوحل بفركه بيديها لاتفلح في ذلك، فتقول لها: "انظري إلى نفسك. لقد نفذ الطين إليك" -(العربية/124)3-. لقد غدتْ اللطخة خطيئتها في علاقتها الغرامية التي أثمرت، الطفلة غير الشرعية، الآنسة (كوينتن)، وفي النهاية تحلّ محلّ صورة لطخة الطين "صورة الفتاة التي ليس لها أم ولا أب، وهي تنزل بواسطة أنبوب مياه الأمطار لتهرب من البيت الوحيد الذي كان لديها، ولم تلقَ فيه أبداً الحب والتعاطف والتفهّم" -ثلاثة عقود. وتُعنى الأقسام الثلاثة الأولى من الرواية بالرؤى المميزة الثلاث للطخة (كادي). فتعني (كادي) شيئاً مختلفاً في كل حالة، كما تصف ذلك السيدة شتين، "فهي لبنجي رائحة الشجر، ولكوينتن الشرف، ولجيسون المال أو، على الأقل، الوسيلة للحصول عليه؛ وفي القسم الرابع تختفي (كادي) كلياً، مع أن دورها في نزاع (جيسون) -أخيها- مع الآنسة (كوينتن) - ابنتها- واضح جداً في خلفية الأحداث.

***

إن وليم فوكنر يكيّف الأسلوب والصورة المجازية والتتابع السردي لكل قسم لوجهة النظر التي يُكتب بها ذلك القسم. فعالم (بنجي) عالم ثابت، هو عالم أحاسيس وعالم بلا زمن، وكل من هذه الخصائص تتأتّى من حقيقة أنه معتوه في الثالثة والثلاثين، وقد توقف نموّه عقلياً عن سنة 1898 حين كان في الثالثة من عمره، وهو لايستطيع أن يجرّد ولا أن يعمّم، كما لايستطيع أن يميّز بين زمن وآخر، كما أنه قادر فقط على أنْ يستجيب لعدد محدود من الحالات الحسيّة الثابتة التي تكرّر نفسها له المرة تلو الأخرى. إن الذاكرة والإحساس لاينفصلان عنا، فالاختلاف أو الفرق الزمني للثلاثين سنة ليست اختلافاً أو فرقاً إطلاقاً، وإن الأحاسيس المنفصلة حقيقة بعشرين أو ثلاثين سنة هي غير قابلة لأن تكون مختلفة عن بعضها البعض.توضح هذه الخصائص غرابة هذا العالم الثابت الذي نعيشه في القسم الأول؛ وهي توضّح أيضاً

ردود فعل (بنجي) الغريزية تجاه كلّ مايخلّ بذلك العالم. فعلى سبيل المثال أن (كادي) عندما تكون "في وضع صحيح" فإنها لـ (بنجي) "تفوح برائحة الشجر"؛ وعندما لاتفوح برائحة الشجر، فإن ذلك يعني له أن شيئاً مافي وضع غير صحيح، فيُطلق [نتيجة لذلك] عويل احتجاج هو طريقته الوحيدة للشكوى أو لإطلاق أحكامٍ أخلاقية، كما يفعل في الحالة الآتية، إذ تكون (كادي) مع (تشارلي)، الذي هو واحد من الذين تتالوا [في إقامة علاقات غرامية معها] بعد (دالتون اميس)– والزمن هو سنة 1909:

"لمذ هقتنى منقص" هـ شخجذ خنجذ كلطاح" ى عجو
لهسفدبّ هدنقع"ة قتنى غي لطلال هآ لزقّ"ة اى. الوخدنى آ م آ ز لظ
هآح ز شخنذ. ك ة: ك م آنعكذ. ك م آنعكذ آلنها. لمجى. لمجى" هآخ "ة
ةاقى" غاقي"ة" هنعنقهذ. هك ة: " دس ك م آنعكذ تنهي ب" غزقّ"ة"
همامد"ة قتنى هخ خكلطاح هآ سعكلصد؟ هتمنك"ة قتنى شتلعمب
لطاحـ هغزكّ"ة غلذ عخلكلغزكب قهب. نفاح ب قتنى كسجذ" –لعظ ب/123.

تتكرّر هذه النقطة مراتٍ عديدة، ويكون إدراك ردة فعل (بنجي) تجاه مغادرة (كادي) لبلدة (آل كومبسون) في سنة 1912 بشكل فقدان وغياب تعوّض عنهما كلمة (كادي) 4– في مضمار الغولف القريب، وتواجد الآنسة (كوينتن) التي تصبح من عدة وجوه كأمّها في ذهن (بنجي). إن التحديدات أو التقييدات المطلقة لقدرة (بنجي) على التمييز أوالتفريق بين أي شيء وآخر، وبين أي زمن وآخر تعني أننا في عالم ثابت، خارج الزمن وخارج التغيّر. فـ (بنجي) لايريد التغيّر، إذ هو يزعجه ويقلقه، وهو غير مهيأً لتقبّل رؤية (كادي) شخصاً يتغيّر ويكبُر ويوجد في الزمن، بمعنى من المعاني يريد (بنجي) عالماً بسيطاً (عالماً ثابتاً أو جامداً عنده حين كان في الثالثة) بحيث لايتغيّر، وبعيداً وفوق مستوى تأثيرات جريان الزمن.

■ لي نعي ب
للي ب عجو
ةقفذ ف ش
لمعتف القق شدب
هاسنف لم غلاك
آنلظ هجمذ ة
مطذ اشك.و.

إن اعتماد الخطّة الرئيسة للرواية على وضع قسم (بنجي) في البداية تقدم عدة فوائد: أن تكون مواجهتنا الأولى لعائلة (كومبسون) من خلال الطفولة (أو براءة الطفولة تقريباً)؛ كما أنه عالم بسيط يبدأ منه كل الانحدار والانحلال والنخر [الذي تتعرض له العائلة]؛ وإذ نواجه وقائع وأحداث العائلة في الرواية فيما بعد، فإن ذلك إنما يكون من خلال ذكريات ردود فعل (بنجي) "الخالصة" والأصيلة تجاهها؛ وأخيراً يضمحل (الإحساس الأخلاقي) غير التجريدي والبسيط ويتحول إلى عدد من أصغر الاستجابات، فهو يحسّ، ويشمّ الشرّ، ويصدر أحكاماً غريزية على الاضطرابات الأوليّة التي تحدث في عالم [في ذهنه ووعيه] ثابت.

ينتهي قسم (بنجي) بسلسلة من التنقلات السريعة بين الماضي البعيد جداً والحاضر القريب جداً – حاضر يوم أحد عيد الفصح في 7 نيسان 1928، وعيد ميلاد (بنجي). فهو إذ يخلع ملابسه في سنة 1928، فإنه يراقب الآنسة (كوينتن) وهي تهرب نازلة، عبر أغصان شجرة الكمثرى خارج غرفتهم (وتلتحم لديه الشجرتان، شجرة 1898 وشجرة 1928، كما يلتحم الشخصان): "ذهبنا إلى النافذة ونظرنا إلى الخارج، فرأيناها تخرج من نافذة كوينتن وتتسلق الشجرة. رأينا الشجرة تهتزّ. وسرى الاهتزاز نازلاً عبر الشجرة، ثم زال الاهتزاز وراقبناه وهو يبتعد خلل العشب..." –العربية/123.

***

وبشكل أكثر تعقيداً، يقدم القسم الثاني –وهو قسم (كوينتن)– عالماً ثابتاً أيضاً يحاول وبشكل يائس أن يحتفظ به هكذا– ولكن لأسبابه الخاصة به. ويلاحظ المرء حالاً اختلاف اللغة، والتنوّع في الأشخاص

والتلميحات أو الإشارات، والتماس المعرفة الأكاديمية الواسعة، وأشكال (الجدال) وهي تترى في ذهنه طوال سطور خطابية. ومع هذا فإن (كوينتن) يرى (كادي) بالطريقة نفسها إلى حدّ كبير، التي رآها فيها (بنجي). ففي تسليم نفسها لـ(دالتون أميس) تكون قد انتهكت عالماً كان قبل ذلك مستقرّاً وثابتاً، وذهبت خارج زمان ومكان وطيدين، جاعلة الزمان والمكان والنمو والفناء تأخذ جميعاً مجراها. ويحتجّ (كوينتن) أيضاً وبطريقته الخاصة التي هي عنيفة، كما هي عند (بنجي).

في ملحقه لكتاب "موسوعة فوكنر الميسّرة"– المحاولة الخامسة لكتابة القصّة– يقول وليم فوكنر عن (كوينتن) بأنه كشخص "لم يحبّ جسد أخته، بل شيئاً من مفهوم (كوينتن) عن الشرف الهش والمُدعم (كما قد عرف هو ذلك جيدا –بغشاء بكارتها السهل الخرق". إن همّة (كوينتن) أو رسالته هي إنقاذ (شرف) كومبسون بأسر الزمن، وفي الأخير إخراجه من عالم (كومبسون). إنه عاشق الركود أو الجمود أو الاستقرار ممثّلاً بأشياء متعددة ومتنوّعة: محل سكن (كومبسون)، وعذرية (كادي)، وأخيراً الموت نفسه.

إن عدوّ (كوينتن) الضخم والقوي هو الزمن –الساعة الجدارية والتقويم– فهو يحاربه طوال يومه [الأخير]، 2 حزيران 1910. وتصف السيدة فيكيري عالمه هذا بأنه "نظام أخلاقي قائم على الكلمات، (على أصوات ميتة وجميلة)، وهو المعنى الذي عليه، بعْدُ، أن يتعلمه منه. باختصار أن لديه أخلاقية منفصلة عن السياق الكلّي للإنسانية". وبطريقته الخاصة جعل فوكنر من هذا الاختلاف بين الكلمات والإنسانية، واحدة من أهمّ أفكاره (ثيماته) الرئيسة على امتداد عمله. وبشكل مماثل يطالب (كوينتن) بأن تبقى (كادي) "خارج الزمن"، ولكنها عقلياً داخل الزمن، ولايمكنها أن تفلت منه، إنها مخلوق زمني، وعليه ستكون بحاجة لانتهاك إحساس (بنجي) المادي للزمن الثالث، ولمفهوم (كوينتن) عنه.

يبتكر (كوينتن) لنفسه دور المحامي والحارس لشرف آل (كومبسون). وهو وفق التصميم الذي يفترض أن يكون، يحاول أن يُقيم نظامه الخاص من الجزاء والعقاب، ومن الخير والشرّ. ويكون (كوينتن) في ذلك اليوم في هارفرد، بحركة الزمن القاسية من الضياء إلى الظلام، ومن حياته إلى موته. الساعات الجدارية والساعات الصغيرة تُعلن الوقت، وهو يحاول من جانبه، بدون جدوى، أن يثبت أنها مخطئة ولايُعتمد عليها. جسده يُلقي بظلّه، كما تفعل حياته، وهو يتحرك ضمن سنين تاريخ العائلة، فيحاول أن يمحق الظلّ، وفي النهاية لاينجح إلاّ في الإقدام على الانتحار، لكن الظل هو واحد من مجموعة أشياء تذكّره بالنظام الطبيعي: فرائحة (زهرة العسل) تعيده إلى المسيسبي، إلى حفل زواج (كادي) من (هيربرت هيد)، وإلى حقائق الزمن والتغيّر والتطوّر التي لايمكن تجاوزها. أن (زهرة العسل) هي عامل تذكير جنسي لنموٍّ وانهيار وافرين في خط معلّم بعلاقة (كادي) الغرامية غير الشرعية. وعندما يضيع (فردوس) عالم طفولته، يحاول (كوينتن) أن يحول خطيئة (كادي) إلى اتصال محارمي لكي يحتويه ضمن عالم ثابت يستطيع السيطرة عليه، إنه سيحاول فردوساً إلى جحيم ليكون جحيمه هو الخاص: "تكون عندما أنا وأنت وسط الإشارات والرعب وراء اللهب النقي" –العربية/168. وكما قال جورج إم. أودنيل، فإنه يحاول "تحويل الانحلال العديم المعنى إلى هلاك ذي دلالة" –ثلاثة عقود.

إن مساعي فوكنر هذه ليست مجرّد جهود كيشوتية غير مبررة، فحواراته الداخلية تكشف المرّة تلوَ المرّة عن إخفاقات عائلة (كومبسون) للمحافظة على تماسك كيانهم، فالمقطع الآتي من ذاكرته عن عُرس (كادي) في نيسان 1910، على سبيل المثال، يوحي بعدد من الأفكار التي تلتقي عند فعل (كوينتن)

الأخير:

[illegible]

هذه العبارات الأخيرة قد نطقتها السيدة (كومبسون)، وقد انتقل الزمن من 2 حزيران في هارفرد، إلى 2 نيسان 1910 في جيفرسون.

[illegible]

وفي الفقرة الآتية –تسحبُ ملاحظات وتعليقات السيدة (كومبسون) فيضاً من الذكريات المعذّبة، عن محاولات (كوينتن) لإزالة خطيئة (كادي) من خلال تحويلها إلى سفاح محارم، وتنتهي بشكوى أمّه عديمة الأهلية وتذمّرها.

[illegible]

ينتهي قسم (كوينتن) بجدل يُعرض بشكل رائع مع ذكرى كلمات أبيه، وإذ هو يتهيّأ للذهاب إلى حيث ينفّذ مشروع انتحاره غرقاً (الذي كان يخطّط لتنفيذه طوال اليوم، فإن أصداء ماقاله أبوه له طوال كفاحه لتجنّب معرفة خطيئة (كادي) تلازمه وتطارده. إن نُبل فعله، كما يراه هو، يكون موضع تحقّق من أبيه حتى، وكوينتن يؤمن بأنه ضحيّة بطولية، يضيع إجمالاً:

[illegible]

[illegible]

[illegible] .../ 233.

***

يبدأ قسم (جيسون)، وهو ثالث الأقسام، في حقيقة الأمر (بطريقة عقلانية) "عاهرة مرة، عاهرة دوماً. ذلك ما أقوله"– العربية/ 235. إن فوكنر، في (ملحق عائلة كومبسون)، يدعوه "بالشخص السليم عقلياً الأول [في عائلة كومبسون] منذ ماقبل كالودين، و (أعزب بدون أولاد) وبالتالي فهو يكون الأخير [في هذه العائلة]5– ، في داخله هو منطقي، بل هو حتى فيلسوف بالمعنى التقليدي الرواقي: لايفكّر بالله، بأي حال من الأحوال. وببساطة هو يأخذ بالاعتبار الشرطة، كما يحترم ويخشى كثيراً المرأة الزنجية [ديلزي] فقط...". إن هذا الوصف إنّما هو بالطبع ثناء ساخر لعقلانية (جيسون). فهو [في استقامته] مثل (فيلم سنوبيس) "في استقامته": ضيق الأفق، وأنانيّ، ولا إنسانيّ، فخطيئة (كادي) إنما تعني (لجيسون) بكل بساطة أنه بسببها فقد وظيفة البنك التي كان هيربرت هيد قد وعده بها، قبل فسخ الزواج. ولهذا فهو يسعى للتعويض عن (فسخ عقد العمل)، فيحول دون وصول الشيكات التي تُرسلها (كادي) لإعالة ودعم ابنتها الآنسة (كوينتن)، ويحتفظ بالمال في صندوق صغير (تسرقه فيما بعد الآنسة كوينتن قبل أن تهرب).

هناك الحقائق البسيطة والواضحة والخالصة عن وعي (جيسون) هذا. فبلا مراوغة أو لمسات تزويقية، إنه مفعم بالحيوية غير النظيفة والإباحية، ومشحون بتعريضات جارحة مصحوبة "بموضوعية" بلبوس الحسّ أو الإدراك السليم. وإذ تمتدحه أمّه المتشكيّة دوماً، كونه الشخص "العاقل" الوحيد في عائلة "كومبسون"، فإنه يسقط في النهاية ضحيةً لنوع من السخرية "القانونية غير القانونية". إذ أن الآنسة (كوينتن) في سرقتها لنقوده لا تستعيد نقودها فحسب، بل هي تقوم وبطريقة وروحية (جيسن) نفسه بسرقته هو أيضاً. وهو لرجل ذكي جداً، بحيث لايفوته دهاءً إلاّ هو نفسه، على حدّ تعبير الزنجي (جوب). وهو في قتله للإنسانية في داخله وانقطاعه عنها، ليُدمَّر في الأخير ويندحر بهذه الإنسانية نفسها مجسّدة في شخص "الرجل ذي ربطة العنق الحمراء" (الذي لايُعرّف بغير هذا الوصف)، والذي يهرب مع الآنسة (كوينتن)، وبسلسلة من المصائب غير الاعتيادية التي يتعرض لها في رحلته لاستعادة غنيمته، وعلى أية حال، هو حتى النهاية يبقى لايفكّر بأي شيء غير (عقد العمل) الملغي:

"... [illegible] .../367.

***

في القسم الرابع ننتقل، ولأول مرة، إلى داخل العالم نفسه، ونحن لمّا نزل ضمن عائلة (كومبسون)، ولكننا لانغرق في عقل (كومبسون). ننظر بهدوء بالغ إلى الدار من الخارج، وكأننا قد عبرنا شارعاً من

■ [illegible]

أجل إلقاء نظرة تفحّصية. وتبدو الدار من هذا المنظور متناقصة وليس شيئاً صغيراً متنافراً، وتبدأ الآن مراجعات معينة للمنظور (مما كنّا قد ظننا أن وقتها قد حان) تأخذ مجراها، المراجعة الأولى هي حركة وانتقال (ديلزي) إلى المركز، بوصفها الشخصية المتوازنة بشكل كامل الوحيدة والأصيلة في الرواية. إن فوكنر يربط ذهنياً نبلها وقوتها في الثبات بالحقائق والقيم التي ستكون وسيلة الحكم على (آل كومبسون). في الفقرات الافتتاحية الرائعة، يتمّ تصوير (ديلزي)، وهي تخرج من مأواها مرتدية ملابس عيد الفصح المبهرجة:

"قدم غزتمسغي زقس صدلإ عجو قفويذ" عاذ تجيمثك لة ببعي م
لكيستح لخ لنق عجو قنسلا هي زقس تقوب لقط خ لعصرك سن؟"
نعف تيا مثلثيحي بلهتى زةاخ تمصدهذ عامقرق بطرق ب لظة لتك
لي ظرظ ولأرثيلطعوفاب عجولك حكلك" هكلد الدوم لا هزنجب هاذ ة ب.
قتد ي لك صخ لب في لذ لصو هذقم ي كتحتين جوجة شد ا" لقزني لو شـ ا
ولزظ فيرذ لحسمدي ستح تقوب ع حطى جريقدد ق فيابلزة زقنذ؟"
قا جليحسك لفشق لكلكرل قند تيهانى لذ سجعي مجكيهلة ة
عجيمنى الأولى فيلي زمد م ح ولكليرف لمعتولإي ي قلاتلط لي يلدى
لاتي ذ" هنخ في لمة شرفي لك خ فإ ا لهد لعصرلي لطل نعقسي الأحسد؟
لي هزمشدي شدلذ؟..." لعيعظ ب/325.

ونصير على وعي بما يبدو ويظهر عليه الآخرون المتبقون من عائلة (كومبسون)، فيبدو (بنجي) أمام ناظرينا "رجلاً ضخماً وكأنه قد تشكّل من مادة ما جزئياتها لم تكن، ولم يكن لها أن تتماسك مع بعضها البعض ولامع الهيكل الذي يؤطرها ويدعمها..."-العربية/ 333، ويظهر (جيسون) وأمّه سوياً على مائدة الإفطار، "الأول منهما قاسٍ وعنيف، ينتهي شعره الكستنائي الملبّد بعقفتين على طرفي جبينه أشبه بدعامتين من عارضتي خشب في الصور الكاريكاتيرية، وعيناه الكستنائيتان المحلّقتان بالسواد بقزحتين كالرخام؛ والثانية قاسية متشكيّة، شيباء الشعر، وعيناها منتفختا الجفنين حائرتان تبدوان لشدّة سوادهما كأنهما كلهما بؤبؤان أو قزحيتان" -العربية/339.

من هذه الصور الموضوعية العديدة يُصبح واضحاً أن (ديلزي) ستهيمن، وأن فوكنر يُعدّ في إطارها منظوراً أخيراً عن قصة (كومبسون). تقول السيدة فيكيري إن (ديلزي) تمثّل "النموذج أو المعيار الأخلاقي، المدرك والعامل بموجب إنسانية المرء، ومن هنا فإن عائلة (كومبسون) قد انحرف كلّ فرد فيها إلى عالمه المنفصل [عن العالم الآخر]....". ويتحول المنظور لا إلى (ديلزي) فقط، بل أيضاً إلى كنيسة الزنوج التي تجري فيها صلاة الأحد، وكان مؤدي الصلاة الرئيسي هو القسّ (شيغوغ) من سانت لويس، الذي هو "بوجه ذابل أسود مثل قرد عجوز صغير" -العربية/ 353- ولكنه كان يمتلك أيضاً مَهمّة أو رسالة مُهمّة، وكان جسده يبدو كأنه يغذي صوته ليخدم هذه الرسالة. وهو في عظته الدينية عن "دم الحمل وذكراه"- العربية/356- يتجّه نحو جوانب اليسر والسهولة في الإحساس الديني منطلقاً بسرعة خلال طبقات الفساد في عائلة (كومبسون) ، وبالغاً مستوى كونياً من الحكم.

في طريق عودتها من الكنيسة، تتمتم (ديلزي) مع نفسها: "رأيتُ البداية والنهاية... لقد رأيت البداية، وإني لأرى اليوم النهاية" -العربية/358- وإنها لبداية (آل كومبسون) ونهايتهم طالما أن (جيسون) لن يُسهم

■* عخ لذ
لاقمدج قتخى
لفاح بلك سجذ
نو م لتقحريحى آ م
سوني لذ غى هصظ
فيرذ شدحيج.

في تأسيس جيل آخر، وأنّ الآنسة (كوينتن) قد فرّت هاربة من هذا الجيل، لقد انهار البيت، لكن عذابه وكربه يوضعان أخيراً ضمن منظور ماهو بمنظوره. وتنتهي (الصخب والعنف) برحلة (لستر) و(بنجي) إلى المقبرة، حين يستدير (لستر) بالعربة عابثاً عبثاً مؤذياً الاستدارة الخاطئة، فيقوم (جيسون)، وهو يصل في اللحظة تماماً التي يتفجر فيها احتجاج (بنجي) على هذا الإرباك [الذي سببته فعلة لستر]، بإعادة توجيه العربة بالاتجاه الصحيح، فتعود لتسير بانسيابية وهدوء من جديد انسابياً ناعماً من جهة اليسار. الأشجار والأعمدة، والنوافذ ومداخل الأبنية، واللافتات.. كل منها في مكانه الصحيح" -العربية/383.

وفي النهاية تنتظم الرواية على يد الخادم الأسود والرجل المعتوه. وهذه تفيد في جعلنا نرى السذاجات الأساسية التي قد مضت مدة طويلة منذ أن تجنّبتها عائلة (كومبسون) وهربت منها. نحن نعرف ابتداءً أن رؤية (بنجي) محدودة جداً وقاصرة (رمز مسيح) بمعنى محدود جداً، بحيث أنه يجب القيام بخدمته ومساعدته على الدوام. وهذا يبقينا مع (ديلزي) بوصفها (النموذج أو المعيار الأخلاقي) في الرواية. ويجب أنّ لا نأخذ بشكل جدّي جداً بالافتراض القائل بأن انهيار (آل كومبسون) بما يحمله من تشابه، يمثّل انهيار الأرستقراطية الجنوبية. إن المسائل أو المشكلات والاستجابات إليها في الرواية لكافية لتلبية متطلبات الرواية نفسها، ولكنها قد تقود، بالطبع، إلى التوسع في ماهو أبعد منها -مع أن مخاطرة قد تستتبع هذا التوسع. وفوكنر كان له أن يتحرك إلى ماهو أبعد من (آل كومبسون) في رواية (أبشالوم أبشالوم).

□□

■ الهوامش:

1-ثلاثة عقود من النقد: ببلوغرافيا مهمّة قام فيها مُعدّها فريدريك هوفمان- كاتب هذه الدراسة التي بين أيدينا- الذي هو واحد من أهمّ المتخصصين بوليم فوكنر، بجمع أهم كُتب من الروائي حتى وفاته، وصدر في سنة 1963.

2-أولغا فيكيري، التي يتكرر ذكرها في هذه الدراسة، هي الأخرى من النقاد والدارسين المتخصصين في أدب فوكنر. وقد اشتركت مع هوفمان في إعداد ببلوغرافيا (عقدان من النقد) التي جمعا فيها أهم ماكُتب عن الروائي حتى صدور الببلوغرافيا في سنة 1950.

3-مع أن ترجمتنا للنصوص المقتبسة من (الصخب والعنف) لاتتطابق مع ترجمة الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا بشكل كلي، آثرنا أن نثّبت -للفائدة وللاعتراف بالفضل في الوقت نفسه- أرقام صفحات الاقتباسات في ترجمة جبرا- طبعة دار الآداب /1979- وهي المشار عليها بـ(العربية /ص).

4-يجب التنبيه إلى أن (كادي) Caddy هي أخت (بنجي) التي فقدها ويقي يفتقدها ويتذكرها، أما كلمة كادي Caddie وبنفس اللفظ فتعني الشخص الذي يحمل مضارب الغولف للشخص الذي يلعب. ولذا فإن ماكان يثير (بنجي)، وهو يشاهد لاعبي الغولف في الملعب القريب، الذي كان أرضاً لأهله -آل كومبسون- في السابق، هو صياح اللاعبين ومناداتهم على هذا الشخص الذي يسمى كادي ليأتيهم بالمضارب، لأنهم يذكرونه بأخته.

5-يكون (جيسون) العاقل الأخير في (آل كوميسون)، لأنه أعزب، ويبقى أعزب، وعليه فهو لايترك خلفه نسلاً، بينما ينتحر (كوينتن) وتهرب (كادي). أما (بنجي) فهو معتوه، كما يتم إخصاؤه فيما بعد.

*-هذه الدراسة ترجمة لنص the origina Talent من كتاب Eredrick J.Hoffman المعنون William Faulkner الصادر في نيويورك 1966، والمعاد طبعه عدة طبعات بعد ذلك.

□□□

بيروت

شعر: زهير غانم

.

1.

وبيروتُ هذا الجمالُ الذي
كلما كانَ يمضي "يجيءُ"...
كوشمٍ على القلبِ كانتْ
وراحتْ تطالُ السماءَ...
كنجمٍ يردُّ الكرى عن عيونِ المدينةْ
ووردٍ يردُّ الكرى عنْ عيونِ النساءِ...
وبيروتُ هذا الفضاءُ الذي ينتمي
للفضاءِ...
كحلمٍ أراها تُنفّضُ شخصَ الدمارِ
وتمشي إلى الماءِ
تغسلُ أقدامها
أو تحاولُ هذا الصفاءَ...
تضاحكُ أقرانَها في العراءِ...
وتطلقُ حرفَ النداءِ....
لتزهرَ صبحاً، وصيفاً، وشمساً...
ترشُّ نجومَ الهوى في المساءِ...
وتسهرُ ليلَ الليالي
تراقصُ نارَ المحبينَ
نشوانةً بالذي يلمسُ الغيمَ
كلُّ الظلالِ الرخيةِ فيها
ستسمو وتدنو... وتنأى إلينا
تطالُعنا بالتشاوفِ والشوقِ
تفتحُ شباكها للعصافيرِ حين تغني
وتفتحُ بابَ الحمائمِ فجراً
إلى أنْ يهلَّ الهديلُ ويأتي
فتأتي تراتيلُها حانياتِ الرنينِ.
وأجراسُها والمآذنُ تشدو
سلامَ السلامِ...
وبيروتُ دوماً..
كما الحلمُ حين تضيءُ...
كأنْ لم تكنْ غيرَ حلمٍ...
وكانَ لها جمهراتٌ من العاشقين
يرودونَ فيها
شوارعَ أعمارِهم والمقاهي....
يقيمونَ بينَ الحروبِ التي غادرتهمْ
وبين الغرامِ... الغرامِ...

وبيروتُ فيها من الصمتِ
مايُعجزِ الألسنةُ
وفيها من الشعرِ كلُّ القصائدِ...
فيها من الصبواتِ الحميمياتِ
ما يترقرقُ عنهُ كلام الكلام...
وبيروتُ... بيروتُ هذي
سلامٌ لها حين ترقى
إلى وعدها في سلامٍ...؟

.

.2

رسائلُ بيروتَ لا تنتهي
والمدائحُ لا تنتهي
والمراثي التي دبجتها يدُ الموتِ لم تنتهِ...
مرةً قلتُ: بيروتُ قافيتي
فاستفاقَ بها الياسمينُ...
وشفَّتْ قصائدُها كالمياهْ...
مرةً قلتُ: بيروتُ هذي...
حبيبةُ قلبي. وكلُّ احتمالِ الهوى....
فاستدارَ الطريقُ إلى امرأةٍ
صيفها ساخنٌ كالمدينةِ
ثمّ استدار الغوى...
والتقتني على خجلٍ في مهبِّ النساءْ...
قرأنا الشتاءَ معاً
مثلما نقرأُ الفاتحةْ...
والدعاءَ على أرضها بالسلام...
على ناسها في المسرةِ
ثم اشتهتني أراودُها كالهواءْ.
وأضرمُ فيها حرائقَ تصحو
على جسدِ عاشقٍ... شاءَها
مثلَ طفلٍ تعاودُهُ غيمةٌ من حليبٍ
تَصَاعَدَ في روحهِ كالبكاءْ...
وبيروتُ صنو القصائدِ والشعراءْ...
وصنوُ الكلامِ الذي عتَّقته الخوابي...
تطايرَ حلماً وحباً لها
وتجاوزَ عريَ الدماءْ...
كأنَّ المدينةَ غيرُ المدينةِ
غيرُ العماراتِ.. أسواقها
غيرُ ما كانتِ الواجهاتُ
الجموعُ التي سافرتْ.. وامّحتْ
والمقاهي التي ضافتِ الناسَ والأرصفهْ
والتي رسمتْ شهوةَ اللغةِ المشتهاةِ
ورائحةَ الأرغفةْ...
وبيروتَ تذكرُ بيروتَ في شجرٍ
مُستعادٍ....
كأنَّ التصاويرَ كانتْ لكلِّ الأماكنِ...
كلِّ النساءِ...
تصاويرُها الآنَ أجملُ مما مضى..
كالغريبةِ حين تواعدُ عشاقَها
كالحبيبةِ حين تكوِّنُ أبعادَها
صورةٌ.. صورةٌ.. تتكاملُ لامرأةٍ واحدهْ..
حلمُ بيروتَ... حلمُ الصبيةِ
حينَ تصيرُ رؤىً واحدهْ..
قلتُ: بيروتُ... غارتْ حبيبةُ قلبي

فخبأتها بينَ جفني وجفني
شممتُ العطورَ الأثيرةَ فيها...
شممتُ البخورَ ونمتُ...
فأورثني طيبُها شغفاً ضارياً للمطرْ...
كأني حلمتُ بها
حلمُها عابقٌ في دمي..
في المراثي التي طعمُها في فمي
قلتُ: أصحو.. لتطردَ هذا الضجرْ...
فبيروتُ ليستْ حجرْ...
وبيروتُ ليستْ حجرْ...!

•

. 3

بيروتُ تعرفُ وقتَها وتعاودُ الأيامَ
ذاكرةٌ تنامُ على سريرِ الماءِ
تصحو في صباحِ الرعدِ...
تمشقُ برقَها من شرفةِ الشعراءِ
ثم تضيءُ هذا الكونَ...
تستلفُ الكلامَ وهمزةً أولى
لتبدأ أبجدياتِ الحروفِ الضارياتِ
وتقرأُ الإنسانَ في فرحِ
الحكايا والصفاتِ
كأنها لغةُ اللغاتِ
مليكةُ الملكاتِ
قامتْ كالفينيقِ من الرفاتِ
وباعدتْ مابينَ جمرتِها
وأكوامِ الرمادِ

ونارُها نورُ الحفاةِ
العائدينَ مع الغروبِ إلى البياتِ
كأنما بيروتُ أمي..
حين تشعلني المنافي
أرتقي أشواقَها، فتشيلُ همّي...
وإذا بردتُ تضمني ضمَّ الحبيبِ
أقول: جوعانٌ فتطعمني
وعطشانٌ فترويني...
لو كنتِ قافلةَ الجنونِ
لكنتُ أمشي في ركابكِ...
أو كنتِ قافلةَ الحياةِ
لكنتُ أحيا في جنابكِ...
دثريني.. دفئي دمّي...
لكأنما بيروتُ أسئلةُ الهوى المنسيِّ
أذكرُها... تذكّرني بأمي...
غيرَ أني كدتُ أنساها...
فالميتونَ هناكَ في نهرٍ من النسيانِ
والأحياءُ في القمصانِ...
يستبقونَ هذي الشمسَ صوبَ البحرِ
أو يتناسلونَ على الجبالِ
كأنهمْ أشجارُها
من أولِ التاريخِ حتى الآنَ...
وبيروتُ التي فيها تقارأنا تكاتبنا
وقلنا كانَ ياما كانَ...
عروسُ الماءِ والمتوسّطِ الأزرقْ
تراودُهُ.. تصابحهُ... تماسيهِ...
وتمضي ليلَها فيهِ ولا تغرقْ

غرقنا في محبتها .. تنسّمنا نسائمها
ولم نزفر ولم نشهقْ
نداءُ حياتنا الأبديّ
نحوَ الأعمقِ الأعمقْ..
لبيروتَ التي لو كنتُ فيها
غيرُ بيروتَ التي لو كنتُ منها
غيرُ ما أنا فيهُ...
أو غيرُ ما أنا منهُ...
مما كابدتْ بيروتْ
أو كابدتُه معها...
ومن آلامها حتى المخاضِ
وماؤها في الراسْ...
بيروتُ والدتي
التي ولدتْ جميعَ الناسْ...
وترعرعتْ فيهم فشبوا في حناياها.
بيروتُ والدتي التي حضنت جميعَ الناسْ
وتباعدتْ فيهم فجنوا من تذكرها وذكراها
لقد ثملَ الجميعُ بخمرِ فتنتها وناموا
لم يروا أحلامهمْ في الصحوِ إلّاها...!

.

.4

لم تكنْ بيروتُ يوماً ما
كما كانتْ هنا والآنَ
إذ يأتي بها زيدٌ ويرميها
لآليَ في رصيفِ العشقِ
أدعيةً من الصلواتِ
فاضَ البحرُ فيها فاشرأبتْ
فوقَ رملِ الأرضِ
آلافُ العمائرِ والشّجيراتِ الطويلةِ
والشوارعِ والمقاهي.
لم تكنْ بيروتُ يوماً ما
كما كانتْ هنا والآنْ..
مثلَ مدينةٍ لا تشبهُ المدنَ
التي لا تعرفُ الأحزانَ
تطويها الفصولُ الغابراتُ
وثم تنشرُها على الشطآنِ
أصدافاً معلقةً، قواقعَ في هديرِ الماءِ
والأسماكِ والأسماءْ...
وتعصفُ كيْ يجودَ فضاءُها بالشعرِ
أو بالحبرِ سيالاً يرّصع ضجةَ الأوراقْ...
ما قالتْ لنا
ما وشوشتْ آذاننا
حتى نقولَ لها نحبكِ
حسبُها أن تنتمي لسلالةٍ في الماءِ
تخلقنا وتنشئنا، وتبنينا...
وتتركنا على أعماقِنا نطفو فتضوينا...
لأنَّ النورَ فيها يستعيرُ شموسَ هذا الليلِ
أقمارَ النهارِ، لغاتِ أهلِ الأرضِ
تغلي في مباسمها فتضحكُ
تلكمُ الأضدادُ والأعدادُ في بيروتْ
ماشاءَ الهوى أن تنثني أو تنحني
وتموتَ ميتةَ شجرةٍ شبّتْ بها النيرانُ...
ثم تعودُ سيرتَها وتنهضُ للحياةِ...

لم تكنْ بيروتُ يوما ما
كما كانتْ هنا والآنْ
تأتي نحونا بيروتُ من رحمٍ مجرّحةٍ
تضرِّجُها دماءُ الأهلِ بالأخطاءِ...
تغسلُها بصابونِ الرغائبِ..
بيَدَ ترحلُ صوبَ صحوٍ فاجرٍ..
وتغوصُ في قاعِ المرارةِ
تحتمي بالماءِ.. حينَ الماءُ
يحملها إلى النسيانْ...!
ولا تنسى وتذكر أنها مدعوةٌ
للاحتفال بعيدِ ميلادٍ على ساحاتِها
فيروزُ نجمتُها.. ترصّعُ جيدَها بالأغنياتِ..
تدقُّ أبوابَ العصافيرِ الشجيةِ
تلمسُ الإنسانْ..
كي تشفى... فنشفى في محبتِها...
ونغرفُ نورَها الأبديَّ
كي نتشاهقَ النيرانْ...
لا شيءَ استوى.. ثم انطوى،
بيروتُ تعبقُ بالهوى...
دوماً تديرُ العاشقينَ تدورُ فيهم
حينَ يندفعونَ نحو اللهِ
يتحدونَ في مرآتِها..
ويزاولونَ طقوسَ شمسٍ...
لم تكن يوماً سوى بيروتْ..
قالَ الحبُّ: خائنتي مولهتي
وقالَ النجمُ: سارقتي معذبتي...
وقالتْ مَرأةُ العزباتِ كنتُ أحبها
فأحبتي عاشوا كما عاشوا.
وماتوا في تجافيها...
وما وصلوا إلى بيروتْ..
إلا من دمٍ يشقى بأعينهِمْ
ومن كلماتٍ تصدحُ في الرئاتِ..
ومن جنونٍ ناغلٍ فيهِمْ
إلى شبقِ الحياةِ
وذلك الشغفُ الذي
يتداحُ في فلكِ الأنوثةِ
نحنُ كما نشتهيهِ
ونشتهي أن ندفنَ الأضدادَ فيه
كأنها بيروتُ ترقى سلّماً في الرأسِ
تغدو تاجَنا الملكيَّ..
كي نحيا وندخلَ حالمينَ
إلى الضياءِ وبحّةِ الكلماتْ...!

□□□

مَرْثيةٌ لِلْعالَمِ الجديد

شعر: شاكر مطلق

*

*1

لا وقتَ –بَعْدَ الآنَ –
للقُبَلِ الطَّويلةِ
أو أناشيدِ الغَزَلْ
لا وقت للكُحلِ المثيرِ
يذوبُ في جَمرِ المُقَلْ
ألرّوحُ يَذْوي كالشّموعِ
على وسائدَ من نبيذْ.
لا وقتَ للحُلم اللّذيذْ
هو عالَمٌ أمسى "جديداً"
أو يُقالُ هَو الخلاصْ:
فعلامَ نبقى –ياصديقةُ–
في تخومِ الأمسِ أشباحاً تُحوّمُ
كالفَراشاتِ البريئةِ
خلفَ ألواحٍ مضيئهْ.
من دون أن تدري العبورَ؟
ولا مناصْ
– صدِّقيني!–
مِنْ دخولِ اللُّعبةِ الكبرى
وشربِ الشّايَ من كأسِ الوَرَقْ...

*

*2

لِنَبيذِ الكيمياءْ
فاضَ كأسٌ بالرِّياءْ.
جاءَ وقتُ الأقنعةْ
في ليالينا النَّديَّهْ
عندما يَعْلو الأرَقْ
ونُوافينا الصّبيَّهْ
والأغاني الأجنبيَّهْ
في طقوس "الكَرنفالْ"
جاء وقتُ الاحتفالْ
بصباحِ النّصرِ في ليلِ الهزيمةْ
في دهاليزِ الجريدَةْ.
عندما صِرْنا الطّريدَةْ
فوق نارِ النّفطِ نُشْوى
ثمّ نُرمى في القمامةْ
لم تَعُدْ تُجدي الشّهامَةْ..!!

....
صرخةُ الأنثى السّنيّة
وفحولاتُ الكرامة
مثل ثَلجٍ في إناء.
جَفَّ نهرُ الأنبياء.
وانطوى وقت الإمامة
هَلْ ترى في حَضْرَةِ العُقْمِ
تُوافينا الفُحولَة
تحتَ شَعْرٍ مستعارٍ؟
نَشوةٌ كبرى وحَلْوى
لرجالٍ مِنْ وَرَقْ
في سريرِ الغارِ ناموا
أم سريرٍ من دُخانْ؟
ضاعَ في الرّوحِ الحنان.
ضاعَ في العَتْمِ النّهارْ
في دهاليزِ عيونٍ جائعَة
نخلةٌ من دونِ نارٍ تحترقْ
لا تُوافيها الثّمارْ
ونسيمُ القَحطِ يلهو
في زمانِ الفاجِعة
بقُدودٍ فارعَة
في سريرِ الأقحُوانْ
وورودُ الذّاكرة.
تحتَ ناقوسِ زُجاجٍ تَسْتغيثُ
دونَ أنْ نسمَعَ حتّى (القارعَة).
إنّها الرّوحُ تلوّى في المكانْ
سَمَكٌ من دونِ بحرٍ
في شِباكٍ من حديدْ
عالَمُ الأشباحِ سمّوهُ "الجديدْ".
سوف يأتينا بأبعادٍ جديدَة.
وطيورٍ مِنْ رمادْ.
شاعرٌ يسْتلُّ حَرْفاً
يعلنُ الآنَ الحِدادْ
في السُّجونِ الحجَرِيّة
ويغنّي للقضيّة
ويغنّي ويغنّي
هل ترى أمسى رماداً
أم تماهى في شظيّة؟!....

□□□

إنَّها هنَّ... الخامسة

شعر: عبد اللطيف مهنّا

ذات وَيْلٍ...

يخرج الصعلوك يطوي الأرض يستفتي الزمانا:

لو يمر العصر غير العصر، يلقى الناس في الناس الأمانا

تلثم الحبة وجه الأرض، ينمو الصدق، إنساناً، جنانا

تكبر البسمة عرض الكون، تختال الرؤى فينا افتتانا

... والهوى:

دين هذا الوجود

غيره لا يسودُ

حوله لا قيود

بعده لا حدود

.. بعد حيفٍ:

حلمه لم يطلْ

***

مثل سَيْلٍ...

واصل الرحلة محمولاً على همسٍ توارى في حكايةْ

هَمْهَمَتْ كالريح وانداحت تجافيها النهاية

هَمُّه الرحلة فالرحلة مقدورٌ تخفّى في هواية

هَمُّه الفكرة فالفكرة، ماقبل ومابعد، بداية

.. والنوى

بيتُه إن طال علّم

سره إن ضجَّ أبكم

صمته إن زاد ترجم

حزنه الما عاد يرحم

.. دفق طوفٍ:

فاض يستعدي الأجل:

***

ذات مَيْلٍ...

يسمع ابْنُ الريب يهجو صحبه أعلى تهامة

يرمق السّعدي يرعى الذئب في أعلى اليمامة

يلتقي دعبل في البصرة قد شدَّ لثامه

يلمح الحلاج في دجلة يكتال هيامه

فعوى:

بلسانٍ فصيح

مثل ذئب جريحْ

طاف حول ضريح

راقصاً كالذبيح

مثل طيف:

مرَّ لا يلوي.. أفل.

***

بعد حولٍ...

مرَّ بالأهرام، بالنيل، من الدغل إلى البحر شمالا.

وارتقى الأطلس، من فاس إلى شنقيط مالا

قافلاً للشام، صوب الشرق، يجترّ السؤالا:

أينهم؟!.. هل عَقُمَتْ... يا أولي العزم، وهل نرضاه حالا؟!

.... واستوى:

متعباً مثل نبي صُعقا

عبرةً حرّى تراءت خنقا

قلبه المحزون قرناً خفقا

بالذي يوحي إليه نطقا

.... مثل ضيف:

حلّ والحال جَلَلْ

***

دون حَيلٍ...

ها صغير المُلك يبكي الأمس أزماناً تخطّتنا طويلة

عَتقت غرناطة الثكلى تباريح تناستها القبيلة

كي يشي التاريخ مأخوذاً، ومفجوعاً بأحزانٍ نبيلة

بعدها، ما بعدها؟! غير انكساراتٍ وخيبات جليلة

... والتوى:

عاثراً مشوار أمّه

غفوة تردف غمّه

غمّة تثلم هِمّة

همّة تحتاج همّة

.. دون سيف:

كفُّها يبتهلْ.

***

بعد جيلٍ...

يلتقي في الحج، حول البيت، درويشاً ومجذوباً أجابا...

حين نادى القوم لو ننفر للقدس انتصاراً واحتسابا:

قد سبقناك إلى الدعوة يا هذا فلاقينا العقابا...

مارق من هزّ سكرى الوهم، من ماتوا استلابا

إنْ طوى:

مُكْرَهٌ منه الجناحا

ليته ينسى الصياحا

علَّه يلقى الصباحا

كاتماً قولاً مباحا

.. مثل عُرْف:

حالم لم يزل

***

ربَّ قولٍ:

أُمَّةٌ إن أنكرت فرسانها استلقت على السرج المهانة

ما تزامت:

حوصرت حتى غدت أحلامها الصغرى مدانة

واستكانت:

غُيِّبت مذ أفلت الطغيانُ مزهواً عنانه

واستقالت

أصبح المنطق مقلوباً خلا للدون تبرير الخيانة

ما ارعوى:

من يزفُّ الحججا

ساحجاً مبتهجا

زيفها إنه رهجا

لا يداري عوجا

أي زيف:

زفَّ من هان فذلّ!

***

ذات ليلٍ...

يغضب الصعلوك من حالٍ تواسيها وتبكيها الطلولُ

غِلُّهُ أنبت في القفر صعاليكاً وأحلاماً تجول

مع وعيد رافق الوعدَ... وما يأتي يقول:
أمّةٌ هدهدت التاريخ في المهد صبياً لا تزول

ماهوى:

حلمها... ما انوأدا

سيفها ما انغمدا

غيظها ما انهمدا

جمرها ما انخمدا

سحب صيفٍ:

عبرت.... يبقى الأزلْ

•••

نشيد الجذور

شعر: غسان حنا

رنّةٌ.. حيكَتْ لهذي الأرضِ
من زفرتِها الخلقُ
ومن قيثارة الأقداسِ
بثّ الله أحلاماً بتلك الجبلةِ الصمّاءِ
أدناها البراري البكْر
أقصاها فضاءُ الروح.. لمّا
تتخلّى الأرضُ عن ناموسها للحبِّ
والأبعادُ من حرّيّة التطوافِ في النور
تغيبُ
عَطَنُ التكوين في نشوى اختماراتِ
النشوءِ
رَحِمٌ.. لم يتّسخْ بالقبحِ
أو باللذّة العمياءِ
من أطفاله: النرجس
والماءُ
وعشبُ الوقتِ
والنارُ
كمانُ العطر
نحل الأنقياءُ
ظُلْمةٌ..
ما كانت الشمس لها إلاّ وسادةْ
إنّها أيقونةٌ تعبدها الأرض.. ولا تدري
فمن أوثانها فاحَتْ قوارير العبادةْ
حالةُ العُرْي التي لا تكتسي
كي لا يكون الشوقُ للعُرْي النهائيّ..
فضيحةْ
غربةٌ للنطفةِ الأولى.. بُويضاها استقلّتْ
نطفةً أخرى
فأغناها العذابُ
رُبّما كان الذي قد أشعل النار بلا قصْدٍ
ولمّا أحرقتْ أشواقه.. واعتنقتها الريحُ
سمّاها القدرْ
كانحناء التُّربِ للماءِ على رقّةِ طفلين
انحنى الأوّلُ حتّى يقفز الثاني
على ظهر القَمَرْ
مفرداتٌ.. سَرَبَتْ من غيمةٍ
رَجَرَتْ نهراً وخَبّتْ وحلاً
واستوتْ بحراً وشلاّلاً هَوتْ

ساحَتْ ضبابا

شَبَقُ الغاباتِ أنْ عَرّتْ لنار الأرضِ ساقيها

وزرّتْ كي تُثير الريحَ.. قمصانَ الغصونْ

فإذا ها هيكلٌ

مَنْ فيهِ.. أو ما فيهِ معبودٌ.. وعابدْ

فيه أنْ تمتدّ سفّاحاً..

وأنْ ترتدَّ.. زاهِدْ

كان للجَرْسِ انسكابُ امرأةٍ

وانفجارُ امرأةٍ في صدرها

وأنا.. كنت صبيّا

حينما غافَلَتِ القلبَ وردّتْ بيديها

كلَّ ما سرّحتِ الغاباتُ من وحشِ

الصباباتِ عليها

فانتهبْتُ الأنهر السّبعةَ حتّى أرتويها

لا ونخبِ العشقِ.. لمّا

جفّتِ الأنهارُ قد عُدْتُ.. صبيّا

أفشتِ الغاباتُ سرّاً

لم أشأ أكتبه فوقَ دمي..

فدمي الأميُّ لا يقرأ إلاّ عشقَهُ

ورحيلَ الورد من كفٍ إلى مَحْجرٍ..

إلى نعش البهاءْ

غسقاً.. يطردنا الصمتُ بعيداً

عن خوابيه التي قد عتّق النور بها

كي نرى مغتصبَ الأرضِ على سقفِ

الكلامْ

وبها أحرف نصبٍ

تفتح الفعلَ لكي تبطلَهُ

ويُباعُ الفاعل المرفوع في أسواقها.. بَيْعَ

الإماءْ

وبها أحرفُ جرٍّ واعتلالٍ

تلدغ البرقَ لكي تقتل فيه الشعراءْ

وبها التطهيرُ

أفشتِ الغاباتُ سرّاً

كنْتُ لولا الماءُ بعضُ الروح.. أمحوهُ بماءْ

مَنْ تُرى قد علّم الغاباتِ أنْ تكسرَ قُفْلَ

الغامضِ المخزون في بال الشّجَرْ؟!

ألعلَّ الشمسَ حين اخترق النورُ عرى

الأوراقِ

وافتضَّ لدهشتها منه تقول:

الأرضُ من خردلةٍ كانتْ

وحين اَدحرجَتْ من غامض المطلق

حتّى فاضح النسبيِّ في نزع الذي دحرجها

كان البَشَرْ

أو عطاشٌ من بواكير الأيائلِ

ترد النّبع ولا تدري بأنّ الرّيَ مرصودٌ بقاتلْ

أو بتلك المرأةِ الـ تمنحها الروحَ

ويجنيها سواكْ

آهِ لو أنّ البراري -شوكُها-

حين يروي ذكرياتِ القهر..

في دفءِ رواكْ

آهِ.. يا كم يقرعُ الضوءُ على وجهي

ووجهي بابُ دكّانٍ عتيقٍ

لا يبيعون به إلاّ.. الغبارْ

أفشتِ الغاباتُ سرّاً

لم أشأ أكتب قلبي فوقه
فأنا الملح الذي ينكره البحرُ
وإذا ناديتُ لا يسمع إلاّ صوتَهُ
وأنا نَوَيْتُ كي أسعدَهُ العُمْرَ غناءً
فإذاه ثملاً يستحضر الناعي
ويتلو موتَهُ
أفشتِ الغابات سرّاً
أنها لا مرأةٍ هجّاتِ الأرضَ
فلم يبقَ من الأرضِ التي هجّاتِ المرأةُ
إلاّ نزفُها

إنّها كامرأةِ الحاناتِ يغشاها غزاةُ الجسد الأعمى
وروّادُ اقتناص السافحاتِ الروح
كيلا تُدبِرَ اللذاتُ.. لا تغنمها
فإذا ما ارتعشتْ في هَذَيان الهتكِ والقصفِ مهاةُ للغضا
وأضاعَتْ كي ترى عاشقَها
هَدَمَ القلبَ عليها..
ومضى

□□□

صـــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

مـــرآة المـــرايا

شعر..فهد عكام

حوذيّ الحطام

شعر: د. أديب حسن محمد

من كثرةِ ما أثخنني الماءُ
ظمئتُ..!
ولم أتقصّدْ
نهبَ العتمةِ من حاكورةِ ليلٍ
ربطوهُ فوق أنيني
كحفيفِ ظلالٍ كانت مُلْكي ذاتَ حنينٍ..
عبثاً..
أدفعُ هذا الموجَ الهائجَ في شفتيَّ،
فلكي أنجو من حرّاسِ الصمتِ بعيداً
أحتاجُ لجمجمةٍ
خاليةٍ من بَصَماتِ الخوفِ
الهاربِ من لُغتي
أشعلتُ الروحَ كبوصلةٍ،
وأدَرْتُ الجرحَ على امرأةٍ
قالتْ عنّي هازئةً:
إنّي تلميذٌ مسحورٌ،
أميٌّ..
أتعلّمُ كيفَ أعيدُ خِرافَ الروحِ
إلى شبّابةِ مقبرتي.
فالروحُ بلا قبرٍ.. عَبَثٌ،
والقبرُ يضيقُ على أرواحِ الشعراءِ،
فأين سأمضي خاتمتي؟!
قالت:
"إرحل من شفتي
الأرضُ سرابٌ في رجليكَ
-الأرضُ ابتعدتْ،
وانحسرتْ من تحتِ الأحلامِ،
فهلْ من نَدَمٍ يُرجعني؟!

خانتني في العتمِ عصايَ،
والسمُّ تمدّدَ في الأحشاءِ،
كما أنّي سأشتمّ روائحَ آخرتي:
فقراً،
ورحيلاً،
ونساءً في عتباتِ الشكِّ،
ورفاقاً في قلبِ الجرحِ،
و..
مهلاً..
كنتُ سأنسى شاهدتي!!
الأرضُ تعودُ إلى سيرتها،

ثقّ بربط آمالي،
والعالَم في جَشَعٍ يتناوَلُ جثّة توأمه،
أين أقودُ فؤادي المترَعُ بالوردِ؟!
الرملُ على مدّ الأرواح
يُحاصرني،
واليمّ سعيدٌ،
ويعيدٌ مثل شفاهِ الأحبابُ!
مسقطُ رأسي محيرةٌ،
من أقصى أنينٍ
في وطن ذبحته الفُرقةُ،
حتى أقصى مجزرةٍ!
اليومَ حنينٌ ينهشني،
فيسيلُ الدمع الزبديّ على أنحائي،
حتى يُغرقَ أحصنتي،
ويسمّيني:
حوذياً من مَحْضِ حُطَامٍ..!
أو تابوتاً من قُبلاتٍ
أتذكر في ماضي السنواتْ
كم كنتُ جديراً بالطعْنةِ،
يومَ نُفيت من الأحشاءِ،
ونامتْ أمّي هانئةً
وكأنّ الكونَ تحمّل فيها،
ثم نُبِذْتُ إلى الأنواءْ
غسلوني من كلّ الأشكالِ،
وقالوا: تحجَّر..!
فتحجّرتُ كأنّي الجبلُ المقتولُ،
وما عُدت أميّز بين الصخرِ، وجمجمتي!

أخذوني في جُنحِ الغَدْرِ
إلى جسدي،
قالوا: اطعنهُ..
فتماسَكْتُ،
ولم أدرِ من أينَ تسيلُ دماءُ الأرضِ
وقالوا: اقتلْهُ
فضممتُ جوانِبَ كفيَّ
وصحتُ: كفى!
كيف أعودُ إلى الهجرةِ؟!
وأنا التاركُ وردَ العُمْرِ
على شفةِ امرأةٍ صائمةٍ
ها إنّي عثرتُ الآن على شبَحي،
تدهَسُهُ الأرضُ،
فينهض من جَنَباتِ الروحِ،
يقوم لشأني.
منزوياً في هيئةِ مَطَرٍ
يُحيي الأمواتَ بمقتلِهِ!
آه..
لو أدركُ هذا النزفَ قليلاً،
أو أسبقهُ،
لكنّ الروحَ تغادرني،
لا يبقى من قُرطِ الطعنةِ
ما يُنسيني شراييني.
لكأنّي أرتجِفُ الآنَ من الخُذلانِ،
الحُزن يعاودُ لعبتَهُ،
يلقي بالنردِ العبثيّ على عينَيا
أيُّ امرأةٍ ستمرّ

ومن هذا الثُّقب الضيق في ذاكرةِ الجُدرانِ؟
كيفَ ستُحرقِ لو جاءتْ
أطنانُ جُنون،
وقناطيرَ من الشطَحَاتْ؟!
الروح تفيضُ على جسدي،
وجميعُ محاصيلِ الخيبةِ
تنمو تحتَ سماءِ كوانيني،
هل كانتْ حقاً امرأةً؟!
أم أنّي أدْميتُ بأحجيةٍ..!
قلبي يَدْعوني إلى شَرَكٍ،
فأديرُ الليلَ على نيرانِ براكيني
أكتبُ بالجمرِ عناويني
لكنَّ المرأةَ تُخطِئُني..!!

ومناديلُ الفَقْدِ تلوّح في أروقةِ
الصوتِ الخارجِ من حنجرةِ الطُرُقاتْ
ألَأنا حُوذيٌّ،
أمْ أعمى
خانتْهُ في الدرب عَصَاهُ؟!
لا أحدٌ
لا أحدٌ في الجرحِ عَدَاهُ:
قلبٌ يستدرجُ آخرتي،
سأدوسُ عليهِ،
أعيشُ بلاه
ووحيداً يبكيني ضدّي،
فكأنّي ما كُنتُ سوَاهُ!

□□□

سحر ليلة شِتوية

شعر: عبد الناصر الحمد

أضنانيَ الهمُّ فاحتارت بي الطرق ... وكدت من لهب الآهات أختنقُ

غدا النسيم الذي رقت بشائره ... يلامس النَفث من صدري فيحترق

وتهت وسْطَ دروب الدير دون هدى ... يخلِّف الوهن في أنساغيَ الأرق

ما كنت أكبر ذا همٍّ وكنت فتى ... وعيش غيري لغيري مبهج عبق

لكن توقي بدا لي سابقاً زمني ... فأحرق الحلم في قلب الفتى السبق

أنا المحب وقلبي حائر ودمي ... أنا المُضيَّع، روحي في الهوى مزَق

يكوي الهيام فؤادي كلما تلفتُ ... بيَ الضلوعُ أعادت مقتلي الحدق

وما حفلت بما في الحب من بدعٍ ... إذا شككت بمن تهوى، بمن تثق؟

وكم رتقت جراحي آسياً بيدي ... وكم رأيت مكان الرتق ينفتق

وكم بنيت صروح الحب مبتهجاً ... وهدّماها عليّ اليأس والقلق

وكنت أشنأ أرض الحلم مضطرباً ... قدخاب من كان في أحلامه يثق

وما وجدتُ زلالاً منهلاً أبداً ... فكل ما مرّ بي من منهلٍ مذق

حتى تعودت ورد الماء عن كدر ... كما تعودت عيشاً كله حرقُ

***

رمانيَ الدرب قرب النهر من تعب ... وقد تمكّنَ مني الهمُّ والأرقُ

شذا الفرات جلا روحي وأسكرني ... وهرول الهمُّ إذ لاقانيَ الألق

فصرت أصدح نشواناً بدندنةٍ ... وبتُّ من ربقةِ الأحزانِ أنعتق

***

سمعتهنَّ فطار القلب منشدهاً ... لمحتهن وبي من نشوتي قَرَقُ

رأيتهن ولم يدرين بي غسقاً ... وقد أحاط بهن الموج والغسق

لهن في الماء همس مثل هسهسةٍ ... وكركراتٍ مع الأمواج تعتنق

مهفهفات دمى يخرجن من لجج ... ويرتمين فيغدو الموج يصطفق

وجوههنَّ ضياء ضحكهنَّ رؤى ... ولونهنَّ بياض مبهر يَقِق

عيونهنَّ مواويلٌ منغَّمة ... ولفظهنَّ شذا ما ينفثُ الحبق

أجسادهن مرايا من نعومتها ... على المسامات حتى الضوءَ ينزلق

***

لمحْنني قلْنَ ذا غرٌّ يراقبنا ... دَعونني جئت بي من فرحتي شَرِقُ

أنزلنني الماء لم أحفل بلسعته ... ولا أكترثتُ بما يعني ليَ الغرق

قد كنت أرقص حتى خِلْنني ثملاً ... وكنت أخلق أحلامي، وأختلق

حملنني خلت أن الريح تحملني ... أكفهنَّ هواء وادعٌ لبِق

رمينني ضمّني موج وأسلمني ... لهن والموج جذلان الرؤى طَلق

أحطن بي فرأيت الكون مِلْك يدي ... وقلن لو شئت يا مولاي نتفق

فقلت كيف فقلن اخضع لرغبتنا ... لنمرح الآن حتى يطلع الشفق

فقلت طوع عيون الغيد مرتهن ... قلبي، وروحي، فقلن الآن ننطلق

دنون مني فذبنا في الهواء معاً ... وزخرف الكون حولي وانطوى الأفق

أنزلنني روضة تشدو الطيور بها ... مع الفراش وتمشي نحونا الطرق

وللفؤاد بصدري نشوة ورؤى ... ولا نشداهي بما قد مرّني غرق

وللصبايا اللواتي جئن بي طرب ... وللفؤاد بما يرمي به شهق

***

رقصن لي ساعة دهراً شعرت بها ... وغصن بي نحو قاع طبعه النزق

مررن بي ببلاد سحرها عجب ... على ممالك من مروا ومن سبقوا

رأيت رؤية عين ألف مملكة ... بها الكنوز على القيعان تندلق

دهشت من كل شيء مرني عجباً ... وكدت من دهشتي والوجد أنصعق

تمتمن، تمتمن ضج الماء واختلطت ... بيَ المشاعر، والأشياء تستبق

وبقبق الماء حتى انجاب عن نفقٍ ... به الكنوز، وسراقٌ وما سرقوا

وقلن ما شئت أطلب قد مضى زمنٌ ... ونحن بعد قليل سوف نفترق

أتطلب المال، قلها، فضةً، ذهباً ... هيا أجبنا وإلا يغلق النفق

واعلم، فرزقك مكتوب موارده ... والناس لا منعوا رزقاً، ولا رزقوا

أم تطلب الجاه والدنيا لذي حذقٍ ... سقط المتاع، وفوزٌ كله الحذق

فقلت لا شيء قلن اذهب إذاً عجلاً ... سنترك الشعر من جنبيك ينبثق

وسوف نغدو مثالاً للرؤى زمناً ... فحط تحت لساني بلبل طلق

وقلن عش ما ترى تغدو الرؤى لغة ... ويفجر الشعر ينبوعاً ويندفق

غر القصائد لا تنسى فرائدها ... تطوى البلاد لها أو تفتح الطرق

فخالط الشعر بي لحمي وصاغ دمي ... وما وجدتُ فكاكاً وهو ينطبق

أتى بجنة إلهام بي انفتحتْ ... وقال إياك إن أسففتَ تنغلق

وأيقظت فيَّ أشياءَ ذهلت بها ... وأمطر القلب من تحنانه الودق

***

تثاءب الليل فانجابت غلالته عن النهار وأدمى لونها الشفق

لمحت كالومض نوراً ماحياً جسدي وصرت أشعر أن أودى بي الفرق

بلحظة لست أدري سر سطوتها فقدت جسمي كأن الجسم يخترق

وبت أسمع أصواتاً بها فزع وأفتح الجفن منهوكاً فينطبق

وإذ بجسميَ في بيتي على فرش يكاد يغرقني من فيضه العرق

وصوت أمي يجيب الناس في ثقة لابأس لابأس زال الهم والقلق

والحمد لله إذ نجّاه من غرق قد كنت أحسبه في حكم من غرقوا

فتمتم البعض في همس وقد قرأت عليَّ ياسين والإخلاص والفلق

□□□

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

ذاكرة الملك المخلوع

شعر ....وليد الصراف

من العجين..

سكِ ة آ سوئ؟ تخ آ م تمك

نص: عبد النور الهنداوي

لابدّ من سؤال
عن مكان تشتهيه
يميزك،
عن مائدة عامرة باللهب
وحولها
فضاء عميق
حقاً؟
ستعرف أن نهاية اللقاء مع غنائك
هو الذي تجاهل شعاعك
وأخفض ظلمة اللذة
فيك
لتحلم بلطف
وتبتسم
كما لو أن دمك
رسّخ الإجابات
لتتفتح الطرق
أمام كثافة الماء الذي جرّد الأبد
وكرر أهمية اللغة
لبرهان لم يلد
ولم "يموت"..!!

من تنتظر؟..
الغرق
وماذا يوجد داخل البراري.
قفص تستعمله العاصفة
ومن أجل أي شيء؟
تخلط قامتك
بنشيد محدد
فاطلب حاجة
أطول من العطش
واعترف ببساطة
أنك من أجل أمريكا
زيّنت مستواك
بفراغ لا يطاق.!!
في هذا اليوم
كل شيء أراه..
يحترق:
المطر
وبلباسه الصارخ
فاجأ نفسه

وأكد بقوة
أن الأمام
هو الوراء.
وأن الأسطورة
أنجبت طريقاً من الحليب
من أجل أن تؤكد دائماً
أنها
وفي المرة القادمة
ستنجب جلجلة..

هذه الأجيال التي أمامي
صنعت لحمها
من نصوص الاستبداد
ونهضت بأناشيدها
لتسلّ الأسئلة الغابرة
وتحتمي بالأخطاء
وعندما يطلع الصباح
تتأرجح دون غيرها
أمام رغبات متوهجة
وضحايا
كشفت عن لغتها..
وبالحاح؟
راهنت على ماض يريد أن يلتهب
ويتسع أمام وثائق مظفّرة
ليتوغل داخل المعاطف
وأما ما يثير شهية البكاء
ذلك اللا أحد
الذي صلب اللغة

وأثث أضداداً مهمة
لسلالات
تجرأت على الطواف.!!

النار
مشت أمامي
لأصير أكثر طولاً من الحواس
رغبت أن أتخلص من جسدي
فأهرقت دمها
وصرخت بالأعراف
كي تتأكد من مأواها
ومن دون أن أكتب عن النار
التي تشبه رائحة الجنود
أكلت الخراب،
حيث بعض التراب الرشيق
تسلق مكاناً
لا فيه ظلال،
ولا
فيه ما يشبه القادة.
وأما عن كفاية العبور
فقد نمت بجانب الضوء
من أجل إطلاق الرصاص على
الأوكسجين.
سأظل أرتجف
لأخفي عن دمي
حاجته الماسة للبطولة
حتى الحجارة المتحالفة مع الموج
أخفت دمها

لتجلجل بالأشياء التي تريد أن تظلّ
على شكل قرميد
تمرد على الوضوح.

سواء كنت نتيجة للضوء
أو
نتيجة لرصيف خلق للتو
سيأتي الذي تغلغل بالحركة
ووازن ما بين رائحة القمر
وحديث بلا جدوى
على أية حال
ها أنا أضرم النار في وجهي
لأشكل أبدية
على شكل زجاج.
وهكذا
توطدت علاقتي
مع موسيقى بلا إيقاع..!!

يدي
التي أكتب بها
جفّت
بالماء؟
رطبتُها
وبالعجين
شكلّتُ لها ظلاً.
عندها
أبقيت لها عرياً
لا يزال يحيطها
وبعنف
دحّجت فشلها بالنتائج
ونامت بكل وعيها
لجفاف المغامرة
وفراغ الصراخ..

جاءني
ليقرأ عن تضاريس حافظت على رغباتها
وعن
عتمة طالبت أي شيء تراه
لتلتهب
وأمامه
انكسر خاطري
فابتدعت له غاية مشبعة بالتداعي
ومن مجهولي
صنعت خجلاً مهما
وبعض الصخور المؤهلة للسجود
عندها
لن يكون لديه
أي مشاطرة
تنضوي جانب الاختلاف
مع نصوص تتحدث عن الإصرار
بالغريزة.
من المرآة التي أمامي
رأيت دماً يسيل
وداعبت جنوني
بالثمر
وارتجفت قليلاً
من أجل أن أرى هذا الدم الذي يسيل
بقضم الابتسامات

كما لو أنه حفرة في ماء
هذا وقتُ جسدي أيها الرصاص
كي ترى فمي
وهو مجرد من أشيائه
أو
مثل حسان شهد ارتطام الوعي
برداءة المعرفة.

من أجلهم مزقت ذاكرتي
بصاعقة معطلة.
كنت وقتها
محاطاً بغبار ملكي
وبما
أحتاجه من مائدة
تسربت إليها الهزائم
ووحدي
رسمت للعصيان
طرائدَ محفوفة بالضوء
وقلت للجرائم
اخرجي أمام الأحداث
وابتهجي
أمام صقيع شتّت المعرفة.
ونام
دون أن يكون له دراية
بالقصائد المقفرة
وباللانهاية...
وبألبستنا التي تريد أن تتحول
مع بكاء منقطع النظير.
طالما الضوء الذي أمامي
يريد أن ينتحر
فوراً
صالحته مع دم
تضاريسه واضحة،
وبالأخصّ،
مع دم
على شكل تفاحة.
وآه
من دم
شكّل نواةً لبابٍ
ورافعٍ،
أمام بطولة
على شكل حليب..
قوة العرب
أنهم راهنوا على شكل الثورة
وأن الأيديولوجيا
ما هي
سوى دراجة متكئة على حائط
وأن الحائط الذي تتكئ عليه
سوى
زغرودة أثثت أبطالاً
يشبهون الأسلحة..!!
أنا
أيها البحر
الذي سرّب أسرار الضحايا
حين ودعت رمادي أمام المرايا
كم
من موت لاذ بالتراث

وخلّد رغباتنا
هذا الواقع
تركته
أمام صوت يتخثر
ويومئ بيده
للطعنات
أنا أيها البحر
(الذي زيّنت) الأرصفة
بالمآزق
وانتظرت من هذا التاريخ
محاكمة عادلة
للنار
أنا أيها البحر
لم أرك ولا مرة واحدة
وأنت توزع الحداثة
على الودائع.
ومن صرخة
إلى صرخة
حاولت أن أسرّ للخصوبة
عن ضجيج مفرغ،
وعن
تماسك ظليل.
وما أعنيه
ذلك الذي ابتكر عذوبة واضحة
واشتهاني
أمزج النار
بالفصول.

كنت أشتهي
أن أزهر
لأتسع،
ربما
لأن الضوء بدأ يحتلّني
ليتأكد من فضيحتي
الآن.
يكفيني الاحتمال
وأيضاً
بطالة تؤجج الأمكنة
للعبور.

أمام شرفة تركض
اضمحل المعنى
واضمحل العالم
ليدخل المخيلة
على شكل جثة.
كم شرفة
اغتسلت باللغة.؟
وكم
من نشيد
أظهر ندوبه أمامي
ليجتثّ أسئلة
قد لا تكون..!!

الشوارع التي هذبتني
هذّبت الخونة
كيف لي
أن أتفق مع الشهوة
حين تجرأت بالحديث معها

عن ضجر
تنكّر لجفافنا
الأكثر واقعية
من الوضوح.!!

حدّثوني
عن أفق شائك،
وعن
جيش يشبه الحرير.
ومع ذلك
فجّت الأرض
عن لحم
يوازي لحم المعركة.

قال لي:
عبرتك
قلت:
لأننا تقاسمنا صيفاً هدّمنا.
قال:
أمامي إقامة جبرية للقمح.
قلتُ:
لقد تجرّدت الأسلحة
عن فضاء مخيف.
قال:
ناديت على سنوات جاثمة.
قلت:
لتظل ضحيتي في مكانها
قال:
كل المطر يشبهني.

قلت:
لابدّ من طيف
جسّد بنقائه التناقض،
وحاول
أن يدهش اللحظات
بعهود خالية من الوجود.

من بعيد
كان يريد الأفق
أن يمتصني
في الوقت ذاته
أسست صدى للنهاية
وجرائم منخفضة
أنا هنا
وأيضاً هناك
حين سلحوني بالخشب.
وبالبنفسج الشاسع.
أيتها الأساطير
شاهديني وأنا أتقوض
شاهديني
وأنا أتحرر من نزف واقعيّ،
وأنا
أرتفع
كنرفانا،
وكأعاصير يابسة
تقتفي ضياعي..!!

لم أكن
سوى مفتاح للخطوات

وللتراب الجائع من أجلي؟..
لم أكن
حين أضأت صخباً
تجّرد من نفسه
وحاورني
لترتّج الأمكنة بمن عليها
ولكي،
تتأجج اللحظات
لوقوف
يحتفظ بحراسة فقيرة..

... ومازلت أكتب
عن فراغ
جرّد الفراغ.
وعن بلاد متعبة
حين رفضت تسمية ما
لأحلامنا.
وبين اللغة
وشواطئها
كانت أمامي هاوية،
قاعها يشتعل.
لذروة أخطأت في ردم البطولة
ويا إلهي
أشفق على تراب أخطأ بالمسير
وامتزج بسلاح
تجرّه ساقطة

في غرفة ما
شرعت بالكتابة عن السياسة.
بالكتابة
عن من لا يعرفها.
وعن دونية الأحاسيس
السياسة،
لكي تكون صريحة مثلنا
وصارمةً،
على العرب
أن يتدخلوا بأنانية الورق
ويتجذّروا بمفازاتهم
فقط؟..
في بلاد العرب
لا يوجد حدقات للدموع الضيّقة.
ومع ذلك
فضّت رغباتنا
وشوهت الينابيع،
وهي تتوضأ بالصفعات،
في حين
أنه لم يخطر على بالنا
أن الآفاق التي أمامنا
جائعة،
وأن الظلال
مازالت تحن إلى عذوبتها
وتريد أن
تتلهف أمام الزجاج.
لا أدري ماذا حدث
عندما توقفت فجأة
لأصافح دماً
يلّح

على تنظيف وجهي من الأسلحة.
رتّلت صمتاً مرصعاً بعظام رشيقة
ثم هتفت بالضربات القاضية
لأتأكد
من ألم لطّخ المستقبل
وتمم رواية الثورة
بما يسمى
حوارات
تمتطي فضيحة..

وعندما دخلت في حليب مؤنث
ضجّت العصافير
أمام ضوءها.
وصنعت ماء
أقل انخفاضاً
من صيف عبأ غباراً ميتاً
وصوّت لغيمة حديثة الولادة
أنا لن أقول أبداً
عن سلسلة نوافذ تطل على البسيطة
وعلى استقرار الذهب
سأقول: عن لهب غيّر ملابسه:
وحافظ
على حديد تنقصه ذرا.
لا شيء وراء الدم
ولا شيء أمامه
مع الدم..

مشيت دون أن يستوقفنا أحد.
وألزمت قلبي
أن ينفتح قليلاً على التصفيق.
وبالأخصّ
على الهواجس

مازلت مصراً
على ارتكاب المعصية
بحق خشب.
دلق واقعيته في النص
ووفر نقاشاً
بين شهوتين
أيها العار الذي لم يكتمل
أيتها الأيدي
التي رجعت إلى أصلها
هكذا القصائد أكلتنا
بعد أن حوّلت
كل ما هو خارجها
إلى عصافير اغتبطت
بهشاشة الأسئلة...
يا للخوف الذي توقف في معناي،
وبرهن على كل شيء
يشبه الجلجلة.
واكتمل بسرعة
ليتشابه
مع ضجيج بطيء.

□□□

زهرة

شعر: حميد العقابي

في الدفاترِ
يبحثُ عن زهرةٍ
كيف للقلبِ أن يستدلَّ إليها؟
وينصتَ للعطرِ
أو يستميلَ الصبايا
ليدفنَها في القميص المطرز بالنارِ
هذا المساءُ طويلٌ
طفلةٌ سرقتْ منهُ أوراقهُ
ثم مدّتْ إليهِ من الوصلِ حبلَ ندى
غير أن مساءً طويلاً
يعرِّشُ في الروح
والأغنياتِ تفيقُ على حلمٍ مستحيلٌ
هل ترى
كان يبحثُ عن زهرة في الدفاتر؟
أم
كانَ ينبشُ أسرارَهُ الغامضه؟

غ

ناءٌ فحسب

رحلتْ موجةٌ
فرأيتُ دموعي في زرقةِ الماءِ
قلتُ: الرحيلُ إذن
غير أني أدركتُ -في اللحظاتِ الأخيرة-
أن الزوارقَ غارقةٌ في الرمالْ
وسوس الوهمُ ثانيةً
فلتسَرّحْ زوارقَ آهاتِ ليلِكَ
في الدمعِ
وأرحلْ
إلى أيّما جهةٍ
سيوسوسُ في روحكَ الوهمُ ثالثةً
ثم رابعةً
ثم تنسى السؤالْ
(إلى أينَ؟)
كلُّ الجهاتِ افتراضٌ،

حنينٌ إلى قادم من زوالْ
مثلما عدْتَ للبحرِ– بعد القطيعةِ– ثانيةً
ستغادرُه –وهو عذبٌ أجاجٌ–
وتنسى
نعم
سوفَ تنسى

ولن تبصرَ الدمعَ في زرقةِ الماءِ
لو يرحلُ البحرُ
لا
موجةٌ..!!

—الدانمارك

□□□

صـــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

مرايا الوقت

شعر ....محمد الفهد

كتاب الأسرار

قصة: ناظم مهنا

[illegible]

همس الحلاق مرّة لصديقه "يحيى" الحذّاء بضرورة أن يزيّن حياته بالثقافة والمعرفة.. ودفع له ببعض الكتب منها: تاريخ الطبري، وابن عساكر والعقد الفريد، وبدائع الدهور لابن إياس..

لاقت هذه الدعوة استجابة ومع مضي الأيام تحوّل الحذاء إلى قارئ محترف، وتناثرت في دكانه الكتب بجانب الأحذية والقوالب الخشبية.. وراح يتردد إلى محلات بيع الكتب في المخازن وعلى الأرصفة.. وعرفه شخص على السيد "علي الخزندار" صاحب أكبر مخزن كتب في البلدة. كان الخزندار يؤجر بعض الكتب ويحتفظ بالمخطوطات الفريدة والكتب النادرة.

قرأ يحيى كتب التفسير، وكتب الأنساب، والنحو والمسائل الخلافية وكتاب المنطق وكتاب الشعر لأرسطو، وساعده الحلاق في قراءة علم الأعداد وفلسفتها، وكان في البلدة رجل عائد من إحدى الجامعات الأوربية دون شهادة، ومصاب بمس معرفي يدّعي تبحراً في الجدليات.

كان الثلاثة (الحلاق ويحيى والجدلي) يلتقون ليلاً في مقهى "البساطة" يتحاورون في الكتب وفي أحوال العالم، يختلفون ويتشاجرون.. والحذاء بالرغم من معارفه التي غدت واسعة يواظب على عمله بروح مفعمة بالرضا، وقد أخبره الحلاق يوماً أن "سبنيوزا" كان يمارس الحرفة إلى جانب امتهانه الفلسفة!.. وجعله هذا يرغب في قراءة سبنيوزا أيضاً، واستطاع أن يحصل على رسالته في السياسة واللاهوت..

وفي يوم ممطر وبينما كان يصلح حذاء لرجل قادم من قرى الجبل.. كان الرجل القروي جالساً على كرسي صغير وقد أثاره منظر الكتب المتناثرة في الدكان، فحدثه عن عالم جليل من قريته يقصده المتعلمون من كل حدب وصوب، يستمعون إلى كلمته وتنحني له القامات العالية. وكان يحيى قد سمع عن أمثال هؤلاء، وهو مؤمن أنّ المعرفة يمكن أن ينالها أي مجتهد.. وربما هناك في الجبال بسبب قلّة الأعمال يتفرّغ بعض النبهاء للتأمل والتبحر في العلم.

كان يحيى بفضل طبيعته الهادئة متحرراً من حساسيات أهل المدينة وأهل الريف التي تتسم بالتعصب والعدائية أحياناً. انتابته رغبة في أن يلتقي بهذا الحكيم الجبلي بعد أن عرف اسمه واسم قريته.. قام بتجهيز

عربة يجرها بغل وحمل معه بعض الكتب والهدايا.. وقد عرف من بعض الناس أنّه من الصعب أن تصل السيارات إلى تلك الجبال العالية. راح يقطع الطريق بإصرار مردداً بعض الأشعار ليسلي بها نفسه.. لم تكن مناظر الطريق والأشجار ولا الأدغال ولا التلال التي يقطعها تشغله عن هدفه في الوصول إلى بيت الحكمة ومقابلة الشيخ ومحاورته كان يفكر بمعنى هذه الزيارة ومبرراتها وكيف سيكون استقبال الرجل له؟.. قطع عدة قرى دون أن يتوقف، ولم يكن يكلّم أحداً فقط توقف بجانب غدير ماء، وشرب ماء زلالاً وحمد الله على نعمه الكثيرة التي تنتشر في كل بقاع الأرض.

وصل إلى القرية المنشودة قبل حلول المساء ودلته امرأة على بيت الشيخ الذي يعلو قليلاً عن بيوت القرية التي تشبه صخوراً متناثرة حفرت بها الكوى والمداخل الضيقة.

هبّ الشيخ لاستقبال ضيفه الذي أحدث جلبة صغيرة إيذاناً بوصوله، ورحب بالرجل الذي يحمل أسفاراً وهدايا على عربة، وأعلن أنه قصده من المدينة.

كان وجه الشيخ أبيض ضارباً إلى الحمرة يوحي بأنه رجل ملذات أكثر مما هو رجل معرفة "إذ تعلوهم قترة" ووجوههم ضاربة إلى الصفرة والهزال...

لاحظ يحيى أن روح الاستعلاء متأصلة في هذا الرجل الذي حاول أن يخفي غروره بفصاحة لا تخلو من حذلقة، ردّها يحيى إلى البيئة المعزولة وقال لنفسه: أرجو أن تكون عارضة، لأنّها تضرّ بمكانة العالم مهما بلغ من العلم.

أكد له يحيى أنه قصده ليتشرف بمعرفته ومجالسته بعد أن سمع عنه الكثير . أقعده الشيخ بجانبه وراح يتفحصه بين الفينة والأخرى.. ويستمع إلى كلماته الخالية من المراوغة.. ويهزّ رأسه استحساناً. شدّد يحيى على أخوة العارفين وتحدّث عن المحبة ورضا النفس واستشهد بالمتصوفة الكبار ك.. ابن أدهم والشيخ الأكبر..

ولم يطيلا السهر، لكن استيقظا باكراً، واستأنفا حديثهما بروح ودية.. وقبل أن يغادر يحيى طلب باستحياء من الشيخ أن يسمح له بمعاينة كتبه ابتسم الشيخ، وقاد ضيفه بلا تردد إلى حجرة ترابية ضيقة لكن حيطانها ناصعة، وتنبعث منها رائحة الحوّار الذكية، وتضفي عليها سحراً.. ثم أشار الشيخ إلى رفٍّ فوقه كتاب واحد كبير وأوراقه صفراء تمزّقت أطرافها.. قال الشيخ باقتضاب: هذه مكتبتي.

وقد أصيب يحيى بالذهول وقال للشيخ: كتاب واحد؟!

ردّ الشيخ قائلاً: أنا لا أؤمن إلاّ بكتاب واحد محفوظ في القلب، وهذا الكتاب الذي تراه هو كتابي الثاني إنه كتاب الأسرار يُغني عن كل علم، ويكفي أن تصل إلى معرفة مقاصده حتى ترمي بكل العلوم الدهرية.

وإمعاناً في إدهاش الضيف الطيّب، أجلسه الشيخ بين يديه وحدثه شذرات مبتسرة عن كلمة الإغريق، وعن المحاورات، وكتاب المائدة.. وعن أرسطو، وفيثاغورث.. وقال موجهاً كلامه إلى يحيى:

كل هذه العلوم من هذا الكتاب..

ولما حاول يحيى أن يمسك الكتاب، تصدى له الشيخ قائلاً: لا تحاول لأنّه سيتحول بين يديك إلى هباء.

واعتقد يحيى للوهلة الأولى أنّه بين يدي ساحر مشعوذ، وتمنى لو أن الحلاق والجدلي المجنون معه في هذا الموقف ليتصدوا معاً لهذا الهرطوق الذي أخذ الهدايا وأعاد له الكتب.

وحين عاد إلى المدينة اتجه إلى مقهى البساطة "ووجد الحلاق مع الجدلي يتحاوران.. حدثهما عمّا جرى له وعن حيرته.

وجعله الحلاّق يشعر بالطمأنينة من جديد حين قال له: أنا وأنت يا صديقي أصحاب مهن، نقرأ لنمضي الوقت، نتسلى ونسلي الزبائن ببعض الحكايات.. فدع عنك الأسرار وكتاب الأسرار يا يحيى..

□□□

صـــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

تفاصيل أخرى للعشق

قصص...أنيسة عبود

طوق للحمامات

قصة: أيمن الحسن

[illegible]

معروفاً بحبه لفيروز أيضاً:

"مين قال حاكيتو وحاكاني"

ولم تكن عائشة سمعت بها إلا وهي تعترف "بمشوارها" في براءة المراهقة الأولى إذا بدأت سماء القرية تمطر حينها:

"كانت عم تشتي ولولا وقفت رنخت فستاني"

عائشة وهي تُرجح الخصلة المتمردة موضعّها بالأمس:

-ماذا تقصد فيروز يا أستاذ؟

عندما يسمع -جالساً في الغرفة العلوية- صوتها يقترب من النافذة المشرعة على بهو الدار. فتخجل الطالبة وقد عطلت أستاذها عن تصحيح أوراق الامتحان لتفتح كتابها - اتفق- كأنها تقرأ. بينما يعود الغناء من جديد لكن بصوت أخفض يضطرها للالتصاق بالجدار:

"وشوهم كنا صغار"

ثم تحتضن كتاب الحساب في شغف مغمضةً عينيها:

"وقالوا غمرني مرتين وشد"

تضطرب قليلاً مع دخول والدها أبي حمود آخذةً بالسير تحت النافذة جيئةً وذهاباً بإصغاء منقطع النظير إلا أنها تُذهل كما لو لسعتها حية حين تسمع صوتها:

"مبارح بنومي حلمتْ أني عَ زندو طرت"

بعد ذلك صارت الصبية تحكي لنور مشوارها في الحياة مرددةً في حضرة صديقتها الصدوق بصوت حالم وهي تُفنّد ادعاءاتهم:

"وقالوا شلحلي ورد عَ تختي

وشباكنا بيعلاه

وشو عرفو أياه؟

تختي أنا وأياه تخت أختي؟"

ثم تصغي بلهفة للسؤال:

-وأين هي أختكِ يا عيوش؟

فتجيب دونما تفكير:

-ألستِ أختي يا نور؟

من يومها كبرت الدمية لتصنع لها الأخية سريراً إلى جوار النافذة كي تبدأ عائشة بالغيرة إن وجدت الورودَ على سرير نور دون سريرها.

هكذا كانت تمضي. جل أمنياتها أن يقطف لها زهرة حتى تزين بها شعرها المنساب إلى الردفين. هو ذا يرنو إليها فتتهادى خصلة ناعسة من شعرها لتستقر فوق عينها اليسرى. يدقق النظر في وجهها فتنفرج شفتاها الحزينتان عن طيف ابتسامة.

عيناها السوداوان مخضلتان كعادتهما بالندى تتألقان جذلاً كلما انسابت مع الصباح إلى صفها. بينما خصلة الشعر المتيقظة ما زالت في موضعها مثلما شاهدها بالأمس دونما تبديل.

مشروع غبطة عارم أن يتحدث إليها الأستاذ وتغار منها الطالبات يملؤهن الغيظ: أتساءل ماذا سيفعلن إذاً حين تخطبُني؟

ويحدثها بلهفة:

-ما أجمل أن نوهب أطفالاً يكبرون أمام أعيننا مع الأمل يا عيشون.

هكذا كان يدلعها ليردف بحرقة:

-إنما لماذا يستوطن الحزن في عينيك المبجلتين؟

لقد أتقنت مع الأيام نطق اللهجة اللبنانية، كي تردد مع فيروز فيما نور تمثل دور الأم:

"دخيلك يا أمي مدري شو بني"

-أجل لقد أبدى الأستاذ استحسانه لمستواكِ في الحساب بكلمة جيد. فما بالكِ الآن عيوش؟

تغني:

"كلمة حكيها وراح من دربي

ورجعت وحدي وما رجع قلبي"

كون الدمية في مقام والدتها التي لن تقبل حديثاً عن الحب بهذه الجرأة تتصنع الفتاة الحياء في

قصتها:

"قريت حكاية بكتب زرقا

عن حلواية بتشكي الفرقة"

ولأن نوراً ابتسمت تستعيد عائشة توازنها لتكمل الحكاية بتأثر:

"قصتها بكتني وأخذتني الدني

ومن يومها يا أمي مدري شو بني؟"

قالت لها العرافة: سوف يحبك رجل ولا كل الرجال. فاتكأت الصبية على حافة الشوق لتجلبَ الأضحيةَ تلو الأخرى.

-ستنطلق الزغاريد غداً فانتظري انبثاق القمر.

إلى أن آن الأوان وإذ أزف البدر على الغياب مع مطلع العطلة الانتصافية بإغلاق المدارس أبوابها تساقط الليلك من العيون:

-كثيراتٌ هن اللواتي يتزوجن بلا حب

-أو ترضى المرأة بالحرمان؟

البعض يصل إلى التعايش بالمشاركة وإلا فالارتواء بالولد.

-لكنه وسيم طيب القلب. واعدني بالزواج. وقال انتظريني.

وهو غريب سوف يمضي مع انتهاء العام الدراسي.

وأصبحتِ عروساً يا عائشة ثوب أبيض مثل الكفن أو كالثلج:

-محظوظة أنت بعبد الجبار سيشبعك حماماً محمراً على السفُود.

لطالما لفت جسدها برداء سماوي. بينما تشع النضارة من وجهها الأسمر. ملامح توحي بالبراءة إذ تخطر كحمامة وادعة.

مع اقتران عبد الجبار بعائشة بديلةً عن أخته عزيزة توالى هبوب الرياح عاصفةً مما حدا بالشيوخ إلى المساجد كي يرفعوا الأيدي بدعاء الرحمة. ذلك أن السيول الجهنمية جرفت المحاصيل من السهول. وباتت تهدد بيوت القرية المشلوحة فوق الرابية المقابلة لوجه النهر الهادر..

صغيرةً كانت عائشة تُمدِدُ في الفراش إلى جوارها دمية قماشية وتزعم أنها ابنتها كثيراً ما ضبطتها والدتها تطعم نوراً خبز "الصاج". وخلال أيام الشتاء تُلبسها "كنزة" حمراء كي لا تمرض. فاللون الأحمر -كما تقول عرافة القرية- يُبعد المرض لتسترسل الصبية في أحلامها الوردية إذ تكبر نور معها سنةً فسنة:

-تبدو صبيةً الآن يا صديقاتي.

- هيا ابحثي لها عن عريس كي تخطّبيها.

لتفكر عائشة بمعلم المدرسة الوحيد من جديد.

-ألستِ ابنة قرية تنام على ضفة نهر مستوحش منذ الأزل؟ فمن أين حبلتِ بهذه الأفكار؟ هل تراكِ تعلمتها على يد أستاذكِ؟ أم خطتها في ذهنك الهائمُ خاتون كالنقش:

-إن لم تحبيه فحذارِ أن تتجبي منه يا ابنتي.

حافيةَ القدمين صارت عائشة تمشي على الثلج فينتشر البخار.

كأنما زرعتِ العقمَ أحشائها زرعاً فمد جذوره عميقاً في الرحم:

-لماذا يُرجّى الأطفال بلا حب يا خاتون؟

إنك لتعرفين أسرارك أكثر منا فهل للمرأة قدرة التحكم بجسدها إلى هذا الحد؟

منذ ذلك اليوم عندما عراها عبد الجبار عنوةً من ثياب العرس تعرت من الخصوبة أيضاً. أمست جسداً يرمقه باستسلام. فصار كلما عرّاها يعتريه الجدب هو الآخر:

-لا بد أنك حولتِ جبروته الطاغي إلى حمامة مهزومة يا عائشة.

لأنه التواصل المستحيل بينكما. فالزواج ليس مجرد عقد إدخال وإخراج:

قد تُدخل إصبعك في عنق زجاجة هل تحبل؟

أو انفث ماءك الخصب في أنبوب اختبار تُراه ينمو جنيناً؟

العينان بحيرتان عميقتان تنعكس فيهما ظلال أشجار سامقة خضراء، والشعر منسكب فوق الكتفين حتى أصل الجذع كي تتمايل مع النسيمات النشوانة خيوطاً من الذهب لوّنها الغروب:

-لا تكتمل الهبات أبداً يا عائشة.

-سأظل أنتظره طالما في جسدي عرق ينبض.

ويندفع المعلم نداء أسيان بين شفتيه:

-عيشون يا عيشون

يخيل للصبية في قريتها البعيدة وهي تسمعه آناء الليل بأن جميع أحزان العالم فيه.. بُعيد أن يذكر اسمها مئة مرة يصاب بخدر لذيذ يشبه بذلك الذي يعقب لذة صارخة.

بعدما تناست محبس الخطبة الذي أحضره عبد الجبار. ثم خلعته عند البئر المهجورة نهباً للجن الأزرق والعفاريت تحلم عائشة بخاتم مع فيروز تغني "يا بياع الخواتم بالموسم اللي جايي جبلي معك شي خاتم"

ها ترتب غرفة أستاذها وهي تدندن مع الصوت الملائكي:

"بحبك.؟ ما بعرف

من يومها صار القمر أكبر"

وتكمل على إيقاع هديل الحمامات تجمعن على نافذة الغرفة العلوية:

"وصارت الزغلولة تاكل ع إيدي اللوز والسكر"

ظلت تحاول في قريتها أن تلقم فرخ الحمام من كفها دون جدوى مع أن المعلم يستطيع ذلك في يسر.

سألتْ صديقتَها نوراً. فما عرفت السر لذا اضطرت للاستفسار من خاتون هانم وتبتسم الأم الرؤوم وهي ترفع الخصلة المتمردة عن الوجه الصبوح كما البدر.

-لأن الحمامة تراكِ تلاحقين الدجاجات بعصاك فتخاف منك يا ابنتي.

ثم تردف: الحمامةُ تمقت العصا مثل الإنسان.

فلما غصّتِ الصبية بالتساؤل:

-هذا يعني أنني مكروهة أماه؟

اقتربت السيدة كي تحتضنها مواسيةً: أنا أمزح يا عيشة. إنما تحب الحمامات أستاذك لأنه غريب عن قريتكم.

وشهقت هي الأخرى بغصة الآن:

-أنا مثله يا عيشة وأنت تحبينني أليس كذلك؟

تقرّب البنتُ يد الأم من فمها في قبلة حارة، وإذ تتساقط التنهدات تحكي الهانم قصتها مع الغريب أبي كرمو..

لم تعرفه بهذا الاسم من قبل فلقد أحبها منذ اللحظة الأولى. وراح يتقرب منها حتى نال ودها العظيم. كانت أجمل فتاة في المنطقة كلها. لذلك دعوها "خاتون" نسبة إلى زوجة السلطان المملوكي المعروف.

وكان أبو كرمو يكبرها بعشر سنوات فلما جاء يطلب يدها رفضوه وحين أعاد الكرة مع بعض الوجهاء -شهروا في وجهه السلاح:

-لا نريد مشاهدتك في القرية مرةً أخرى.

الشاب (في حنق) "انتو ليش بيرفضني أنا؟ لأنو مو عربي. صحيح؟"

وصوبتِ البنادق فعلاً لتخطئه إحداها خارقةً كتفه اليسرى في المسافة ما بين الرأس والقلب.

وهكذا ما إن تعافى الشاب من جرحه حتى وقفت خاتون بانتظاره عند باب المشفى لتسند مشيته المضطربة بتأثير الجرح والنوم طويلاً على السرير..

لقد وقفتْ مهددةً بالانتحار إن هم منعوها عنه. ولأنهم يعرفونها: قويةً شكيمتها لا تلين أبداً. ويمكن أن تفعل بنفسها أي شيء رأوا التغاضي عنها مهددين بحزم:

-سوف نعثر عليه يوماً ما. ثم نرسله لك جثة هامدة يا خاتون.

بُعيد ذلك رفع أبوها دعوى بحق الشاب الجوال ما بين القرى، زاعماً أنه اختطف ابنته رغماً عنها.

وإذ عممتْ برقية الاختطاف على جميع مخافر الشرطة وأقسام المرور قاطبة اضطر -بناءً على نصيحة المقربين- أن يغير اسمه ولأنه لا يمتلك أكثر من شهادة تعريف ممهورة بخاتم المختار استطاع ذلك بسهولة إلى أن نسي اسمه هو الآخر. ونسيه الناس أيضاً فما عاد أحد يعرفه إلا بهذا الاسم "أبو كرمو".

بعد ذلك تستغرب عائشة:

-ها هي الزغلولة تأكل من بين يدي يا خاتون.

وترد المرأة رغم البعاد ما بين القريتين المتصاهرتين:

-إنها روح الأستاذ تجسدت فيك مع الزمن يا عيشة.

ولكونها سجينة مثلهن كما في سجون الدنيا الأخرى وهن سجينات يتآخين لتنتفض في وجوههن مصارحةً:

-أنتن أضعف من دميتي نور.

ويرددن بالهديل:

-السجن ضعف.

عائشة (في جسارة وإباء) أما أنا فلست مثلكن.

-وكيف ذلك؟

-لأن القوة تنبع من الداخل أيتها المستسلمات!

وإذ تضرب يدها على القفص الكبير ترفرف الحمامات بأجنحتهن الواهنات مبتعداتٍ إلى الزاوية الأخرى.

وبعدما قصتْ في القرية البعيدة - ضفيرتها الطويلة، زالت أمنيتها أن يهديها المعلم زهرة لتدليها على الغرة المتمردة، كيما تسترجع عمرها الذي سرقه جبار عنوةً. حتى تستعيد شبابها المطعون.

ولطالما أسمعها المعلم مقاطع مطولة من الأناشيد الجميلة.

-ما فتئتُ منذ ابتعدتِ عني أتساءل: كيف رحلتِ الوردة وظل عبيرها؟

ثم راح بعد أن ضبط زمنه بدقة ميقاتية أبدية لا يبرح المدرسة إلا نحو بيته مع الأساتذة الآخرين دون أن يُخلي غرفته الأولى في دار أبي حمود:

-لا بد ستعود يوماً وتجهزها لي كما كانت تفعل هاتيكم الأيام أيها الزملاء.

وفي المساء كان يأوي إلى النافذة المطلة على حجرة الطالبة ذات الخصلة المتمردة. ليُمضي الوقت معها وحيداً إلى أن ينتصف الليل فإذا غمره ضياء القمر ببهاء أغلق نافذته ملوحاً بكلتا يديه:

-تصبحين على خير يا عيشون.

حين أخبروه أنها ماتت لم يصدق. عاد إلى نافذة القلب ليفتحها مشرعةً كعادته حتى إذا بان البدر ليلتها

خلف شحوب الغيوم الداكنة ابتدره:

-ها أنتِ خالدة خلود الحياة يا حبيبتي لذلك أسموكِ عائشة.

وفي القرية البعيدة حُرمت من صوت فيروزَ اللهم إلا ما استحفظته ذاكرتها المتيقظة. هذه المرةَ تحكي للحمامات داخل القفص المقفل بإحكام:

"أنا وشادي غنينا سوى"

ويتساءلن: من هو شادي؟

تجيب عائشة بلا تردد: إنه المعلم الوحيد في مدرسة قريتنا.

بعد ذلك تهدل الحمامات. لتتابع الصبية مفتقدةً غرتها المتمردة مع مرور السنوات العجاف:

"وبيوم من الأيام ولعت الدني

ناس ضد ناس علقوا بها الدني"

ما زالت ذاكرة الصبية طازجة فيما يتعلق بزفاف البديلتين إلا أنها تأبى تسميته عرساً. مؤكدة أنها حرب ضروس بين القريتين. حيث الأحصنة فوقها الرجال مدججون بالسلاح..

الرصاص يهدر بغزارة على طرفي ميدان التبادل، يريد كلّ فريق تعزيز الثقة بأنها الأغزر سلاحاً.

ثم يعلن الصمت قانونه الصارم على الكائنات.

تتوقف النسوة عن الشدو الجميل

الرضيعُ عن ثدي أمه وتتجمد العصافير على أغصانها في هلع

إنها حالة توجس تنذر بانفجار الخطر في أي لحظة:

-ابني حمود. الموت ولا العار . إن لم نأخذ عروسنا فاضرب "بالمليان".

الهواء ساكن دون نسمة منعشة كل شيء في سكون.

"يُنيشن" حمود على رأس أخته وهي تتقدم مع والده..

السدادة -الشعيرة- رأس عائشة على خط واحد.

ينصت الرجل بخشوع إلى صوته الداخلي الهادر : إن حصل وأخذوا ابنتنا ولم يعطونا عروسنا فأين ستخبئ وجهك من العشائر يا حمود؟

وتكمل عائشة مع قطرات ساخنة من العينين وهديل الحمامات بخشوع الآن:

"ومن يومها ما عدتْ شفتو ضاع شادي"

يا أنتِ صنعتِ حزام عفتك في مواجهة الضعف، فانتصرت على الجبار كما لقبوه في الأيام الأخيرة..

لقد صار كالوحش الجريح فازداد عنفه على الطيور الحبيسة داخل أقفاصه الموصدة. ولطالما حاولتِ إطلاق سراحها متمنيةً عليه ذلك دون جدوى:

-سيقال امرأة هزمت عبد الجبار.

فلجأت للسماء:

-يا من يفك أسري وأسركن أيتها الحمامات.

لكن من يخبرك يا عائشة أن أستاذك يراك الآن في كل الفتيات اللواتي يعلمهن في المدرسة الحديثة التي لم يعد الوحيد فيها: لقد تعدد المعلمون والمعلماتُ أيضاً. وبقيت الوحيدةَ يتنفس بها عبير الحب إلى الأبد.

كان الزمن ربيعاً. وكل شيء أخضر مبرعماً من جديد. السماء زرقاء صافية تملؤها الحمائم الطليقة في الفضاء الرحب:

-قد يموت الجسد يا أصدقاء أما الروح فلا تفنى.

جريمة في وضح النهار. تستحضر العرافة الأرواح. ثم تمسك بعكازها بينما يأخذ المعلم يدها لتنهض ببطء محدقةً في عين الشمس:

-إنها الآن في قبة الفلك الدوار ترتدي ثوبها السماوي. فلا داعي لإزهاق نفسك يا بُني.

❑❑❑

قصة: ابتسام شاكوش

ـك لثئ جيكـ ة شخنئح شدم عئوصئ هنزلة تفلةزمغب لك آعقـئخجئ؛

ـئقف هوك لي م صخ لب شخنئح شدم هخغب عق ن.

- ما سرّ هذه الخطوط المكسرة على وجه الحصان والتي لا تنتمي إلى عالم الخيول؟
- إلى أية مدرسة فنية تنتمي لوحاتك؟
- هذا اللون الترابي ما دلالته لديك؟

أجابت ليلى بصوت يرتعش خجلاً واضطراباً: آه.. حسناً إنه ترابي.. كما تقولون.. لون ترابي.. هذه لوحاتي، وللمتلقي حرية تفسير العمل الفني كما يراه، قولوا، وسأسمعكم.

في معارضها السابقة، في مدينتها الصغيرة البلهاء، النائمة بإصرار، كان الناس يمرون باللوحات دون توقف، أو يتوقفون لحظات، يمطون شفاههم، وتبقى عيونهم مفتوحة، توزع النظرات الجوفاء على كل شيء، ثم يغادرون، فلا يعلم المتتبع لذلك المشهد أهي الدهشة؟ أم الإعجاب؟ أم اللامبالاة، تلك التي استوقفتهم، لكنهم في كل الأحوال لا يوجهون سؤالاً ولا يلقون بأي تعليق، حتى ظنت ليلى أن كل المعارض تأتي وتذهب هكذا، وقررت الامتناع عن المشاركة بأي معرض.

دخلت امرأة غريبة المظهر إلى قاعة العرض، تتبعها مجموعة من الفتيات الصغيرات، ألقت نظرة سريعة على اللوحات المعروضة وتوقفت عند لوحة الحصان، قررت أن من رسم هذه اللوحة يحمل قدراً هائلاً من الضغوط النفسية، لديه الكثير الكثير من المشاعر، لكنه مكبوت لا يبوح بشيء، لماذا؟ ربما لعدم قدرته على التعبير، أو افتقاره إلى الوسائل المناسبة، لن أتوقع شيئاً، انظروا إلى الخطوط المكسرة التي تزين اللوحات، كأنما هي تكسر الأحلام، انظروا إلى فتحات المنخرين الواسعة واللجام الضيق الذي يسد طريق الشهيق والزفير.

سحبت المرأة تلميذاتها خارجة بهن من القاعة، تاركة ليلى تغرق في الانشداه والذهول.

آخر مرّة اشتركت ليلى في معرض جماعي كانت منذ سنوات، جاء مدير الصالة بنفسه إلى منزلها بعد أن فشل رسله في إقناعها، وخجلاً منه وافقت، حملت لوحاتها ولحقت به، لم تجده في مكتبه، بل وجدت هناك امرأة بدينة اسمها وداد، أخذت وداد اللوحات، وصافحتها بحرارة، مهنئة

إياها على براعتها في فنها، ومهنئة البلد على وجود واحدة من بناته، فنانة تتمتع بكل هذا الإحساس الرقيق والأصابع الرشيقة القادرة على تحويل اللوحة البيضاء إلى مساحة تلتهب بالمشاعر .

يومها، لم يزر النوم عيني ليلى، هرب منها لا تدري إلى أين، وترك مكانه لكلمات المرأة البدينة وتعليقاتها، وقفت ليلى بين الناس يوم الافتتاح، لم يُشر أحد إلى لوحاتها، ولا رأى فيها ما رأته وداد، قُصّ الشريط، غمرت القاعة موجة من التصفيق، تجول الحضور بين اللوحات كما في كل مرة ثم انفض الجمع تاركين المكان للملل، ينشر أدخنته في جو القاعة مع دخان السجائر، حيث لم يبق سوى بعض المشاركين وزوارهم، وتحول المكان إلى ما يشبه المقهى الشعبي.

بعد انتهاء العرض ذهبت ليلى تسترد لوحاتها، استقبلتها المرأة البدينة ببرود، سألتها كمن يخاطب طفلاً: ماذا تريدين يا حبيبتي؟ تجاهلت ليلى الإهانة وأخبرتها أنها تريد لوحاتها تأملتها المرأة بنظرة متفحصة، من قمة رأسها حتى أخمص حذائها.

- عن أية لوحات تتحدثين؟
- لوحاتي، التي شاركت بها في معرضكم
- أنت؟ ما اسمك؟
- ليلى، اسمي ليلى
- لا أظن أني قرأت اسمك بين أسماء المشاركين في العرض
- ولوحاتي؟ ألم تقولي إنك معجبة بها؟ وإنك تهنئين البلد على وجود فنانة مثلي؟
- أنا قلت ذلك؟ مخطئة أنت يا حبيبتي، لا أظن أني رأيتك قبل اليوم

قامت الدنيا ولم تقعد على رأس ليلى، بحثت، سألت، لا فائدة، جاءها من الجميع جواب واحد: هاتي الإيصال الذي سلّمت بموجبه لوحاتك وخذيها، هكذا، بين الوجوه العابسة والمجاملة والباسمة غير المبالية، بين المكاتب الفخمة والوضيعة،، تنقلت ليلى في جولات محمومة ختمت بضياع جميع لوحاتها.

الأمر في العاصمة مختلف، مختلف جداً، أحاط الصحفيون بليلى هذا يسأل وهذا يعلّق، ذاك يطلب حديثاً وآخر يطلق ومضات ساطعة من آلة التصوير، توقفت ليلى في الوسط تغالب دهشتها محتارة في الرد عليهم، انبرى غياث، صديق صديقتها الذي تعرفت عليه للتو، يشرح لهم ما يراه من وجهة نظره، ويجيب على أسئلتهم، بينما راحت عيناها تغمرانه بنظرات تفيض امتناناً، بعد ذلك دعاها للاشتراك في معرضه الذي سيقام في الأسبوع القادم في مكان قريب، طلب منها أن تأخذ لوحة الحصان، وأخرى تختارها بنفسها.

غادرت قاعة العرض مساء وعلى عينيها نظارة جديدة، عدستاها مكونتان من صورة غياث، تنظر حولها في العاصمة المزدحمة، فلا ترى شيئاً إلا من خلال غياث، ولا تسمع صوتاً إلا ممتزجاً بصوته، ملأ خيالها، احتلّ تفكيرها، أي إنسان رائع هذا الغياث؟ أي نوع رفيع من البشر هو؟ أية قدرات يملك حتى تمكن بهذه السرعة من الاستحواذ عليها؟ هذه الليلة أيضاً لم تنم، ولِمَ النوم؟ لم لا تستغل كل ثانية من صحوها في استحضار صورته والتشبث بطيفه الرقيق الساحر؟ هي ليلة والأهم منها:

كيف ستقضي بقية لياليها لو غاب عنها غياث؟ قررت: لابد أن يكون غياث لها مهما كان الثمن، لن تعود من العاصمة إلا بعد أن تعقد معه رباطاً لا يفكه الزمن، غياث اختار لوحة الحصان، لابد أنه وجد في حصانها ما يثير حسه الفني، لابد أن في اللوحة لمسات عبقرية اكتشفها غياث وحده، وربما وجد فيها شظايا روحها المهشمة.

ما كانت تدرك أن لحصانها هذه القوة، ما كانت تدرك أن غياثاً سيختارها كأجمل لوحة للاشتراك في معرضه، فلقد ترددت كثيراً قبل مجيئها إلى العاصمة: أية مجموعة من اللوحات تختار؟ واعتبرت الحصان أسوأ لوحاتها، إذ أفرزته ظروف يجدر بها عدم الإشارة إليها، بل يجب عليها الوقوف في المعرض، مبتسمة لكل الناس، ونسيان ذلك المساء، حيث رسمت صدراً عريضاً بعضلات كبيرة مشدودة، أمسكت القلم بين أسنانها وتوقفت للتفكير بالخطوط التالية، تأملت أرضية اللوحة، ما تزال خيوط القماش واضحة لم يغطها الأساس بشكل جيد، لابأس، ستغطيها بالألوان.

يومها، شردت قليلاً عن اللوحة، عادت بفكرها إلى أحداث الظهيرة، كان الاهتمام أمام لجنة التفتيش منصباً على معلمات العلوم واللغة والآداب، حاولت مراراً اقتحام تعليقاتهم ولفت انتباههم إلى أنها هي أيضاً تقوم بواجبها على أكمل وجه، وأن مادة الرسم التي تعلمها للأطفال، لا تقل أهمية عن باقي العلوم، إلا أن نظرة المدير، الصارمة الحادة، وكلامه المسدد كالعيارات النارية، كانت تبقيها على الهامش، صامتة تغالب القهر.

مدّت قلمها، رسمت خطاً منحنياً، ليكون عنقاً طويلاً فوق ذلك الصدر، رسمت خطاً آخر، موازياً له، جاءت المسافة ضيقة لا تتناسب مع العضلات المشدودة المتوترة، أحضرت الممحاة لتعديل الخطوط و...

قطعت عليها تأملها دقات عنيفة على الباب الذي ما لبث أن انفتح عن وجه عماد، يأمرها بلملمة (عفشها) على عجل، وترتيب الغرفة ليسهر مع رفاقه فيها، قامت خانعة، نقلت أدواتها إلى القبو، تاركة في الغرفة تلك الرائحة الحادة الصادرة عن مواد التلوين، والتي ما تفتأ أمها تعيّرها بها، مقسمة أغلظ الأيمان أنها لن تجد عريساً يقتنيها إذا أصرت على إحاطة نفسها بهذه الرائحة.

جلست في القبو، تتأمل لوحتها من خلال نور شاحب، يجود به مصباح صغير، يتدلى مشنوقاً من السقف بسلك مجدول، أصحاب الرؤوس الكبيرة هم دائماً أصحاب القرار، وما على ليلى وأمثالها سوى الرضوخ لمشيئتهم، رسمت فوق العنق النحيل رأس حصان، ممدوداً للأمام بمنخرين واسعين، كأنما ينفث منهما هموم العالم أجمع، كأنما يستنشق بهما ما يمد صدره العظيم بالاشتعال والجموح.

فتح باب القبو، كما فتح باب الغرفة، وأمرت ليلى بلملمة (عفشها) مرة أخرى، سيحضر بعض العمال لنقل أكياس القمح، وحين سنحت لها فرصة مواتية، عادت فرسمت لجاماً يسدّ على الحصان

الشهيق والزفير، وجعلت عينيه جاحظتين كأنه يلفظ الروح، ثم رسمت ظلاً له، أرادته جامحاً رافع الرأس، لكن تعابير وجهه لم تبح بغير الألم، فمه المفتوح بلا لجام، وعرفه الثائر بفوضى دلائل تؤكد أن الحركة ليست سوى صرخة استغاثة.

وهنا، في العاصمة، طار بها الحصان من مدينتها الصغيرة، الرافضة للاستيقاظ، وحط بها في قاعة

كبيرة لتقف جنباً إلى جنب مع أحد عشر رساماً ورسامة، تتجول حولها كاميرات التلفزيون والصحافة، ويسعى رجال الإعلام سعياً حثيثاً لأخذ حديث أو تعليق، مرة ثانية في العاصمة، ربط الشريط الحريري، وزعت أكاليل الزهور في المداخل وعلى السلالم، وفجأة... دخل رجال الشرطة بلباسهم الرسمي، أخلوا القاعة من المتفرجين بسرعة.. سيأتي الوزير لافتتاح المعرض، الوزير؟؟

دنت ليلى من لوحتها تستمدها القوة والثبات، غريب هذا الموقف، شعرت بغلالة صفراء تتنزل من السقف فتغشي بصرها.

الوزير؟؟

صار للحصان جناحان، حلّق بهما عالياً، اخترق السقف المزدحم بالأضواء، وترك ليلى ترتجف من الحيرة.

الوزير؟؟

استندت بظهرها إلى اللوحة- الحصان، تباعدت جدران القاعة حتى تلاشت، واستحالت المساحة المخصصة للعرض إلى سهوب لا حدود لها، اعتلت ليلى صهوة الحصان وراحت ترمح به بين التلال، زفر الحصان زفرة مرعبة، أخرى بها كل ما كان مكبوتاً في صدره العريض من طاقات، أطلق مع صهيلة زوبعة من ضباب.

الوزير؟؟

تراكض رجال الشرطة بملابسهم ذات الأزرار اللامعة و....... دخل الوزير بموكبه، وراح مدير المعرض يقدم له المشاركين واحداً واحداً، وحين نطق باسم ليلى خيل إليها أنها تحس بحرارة، بل ببرودة، ومدّت يدها المرتعشة تصافح الوزير الذي طلب منها شرحاً للوحتها، لكنها ما استطاعت النطق، كادت عبرتها تسبق كلامها، اعتصمت بالصمت، وتولى غياث الشرح بدلاً منها، غياث مرة أخرى، وقف أمامها، بل أوقفها خلفه، كأنما يحمي ضآلتها بقامته المتينة، ويحمي هشاشتها بأجوبته الرصينة، واستسلمت للذهول، قطعت آخر خيط من اللجام، صهل حصانها عالياً وراح يرمح بها مبتعداً مرة أخرى عن صالة العرض.

ما عاد في الفضاء الرحب سوى ليلى وحصانها، والوزير وغياث، وسحابة رطبة تفرد ظلها على الجميع، تبعثرهم كالنجوم بين طيات السديم.

انفض المشهد بخروج الوزير فاستسلمت ليلى لنوبة حادّة من البكاء، سارعت إلى الحمام، وغياث وحده كان يلحظ اضطرابها وعلى الرغم من مضي دقائق على ذلك الموقف، لا تزال ملامح وجهها متجمدة من الجهد الذي تبذله في محاولات للاستقرار، ويجمح بها الحصان محلّقاً في سماوات الغرابة.

غياث مرة ثالثة، يجيئ بصوته العذب، وعبارته المهذبة، يطلب منها مرافقته إلى مبنى الصحيفة، سيدليان معاً بحديث مشترك عن المعرض واللوحات، ما احتاجت إلى تفكير، بل خرجت معه مستسلمة لرقته وفهمه العميق، وللرصانة التي ما تخلى عنها قيد نظرة.

في الطريق، رنّ في أذن ذاكرتها صوت أمها (لن تجدي رجلاً يقتنيك ليت عملك يجدي نفعاً) انبرى خيالها للإجابة: ها هو النفع يأتي دفعة واحدة، الوقوف وجهاً لوجه أمام الوزير ، تصافحه وتكلمه، وغياث... لكنها؟ استدركت.. لماذا غياث؟ في العاصمة، ستجد ألف غياث، الكل معجب بها وبفنّها، لِمَ تربط روحها بأولهم؟ ونظرت إلى وجه غياث، ثم أشاحت مترفعة.

توقفت بهما السيارة فنزل غياث، وأشار إليها بالنزول، تبعته بجسدها، ومازال عقلها يشكل مع روحها جناحين تحلق بهما في سماء العاصمة، تستكشف أجواءها، تسمع المزيد من الإطراء، يصدر عن رجال لا يقلون أناقة وتهذيباً عن غياث. فتح باب المصعد الكهربائي وأشار : تفضلي، تفضلت فدخلت قبله حجرة المصعد، وخالتها واسعة جداً لكثرة الخيالات المتكوّنة على مراياها المتقابلة، رأت فيها عشرات الـ (غياث) يصطفون في طابور طويل، مهذبين لا يزحم أحدهم الآخر، والكل جاء لمرافقتها، ورفعها إلى سدّة المجد.

(لن تجدي رجلاً واحداً يقتنيك؟) ليس رجلاً واحداً، رتل من الرجال، بل أرتال من الـ (غياث) يصطفون أمامها وحولها، كل ينتظر دوره ليقف بين يديها ويعرض عليها أن (تقتنيه)، هي وحدها العروس، هي وحدها الملكة، وطار المصعد فانخطف قلبها، شعرت بشيء من الرعب اللذيذ، فهاهم كلهم يطيرون بها. و...

توقف المصعد،، فتح الباب، قطع غياث أحلامها بإشارة من يده: تفضلي يا آنسة، خرجت من قاعة الخيال، تركت هنالك جميع المعجبين ليذوبوا في أعماق المرايا، ولحقت به، مشت معه في ممر شبه مظلم لتتلقى جواباً أمام باب الغرفة المقفلة: الأستاذ المسؤول عن الصفحة الثقافية خرج في إجازة اضطرارية ارجعا بعد ثلاثة أيام.

ثلاثة أيام؟ بعد أقل من ثلاثة أيام تنتهي إجازتها، وعليها العودة إلى بلدها، ثلاثة أيام؟ عادت أدراجها في الممر المظلم تتبع غياث، لم يتمكنا من استخدام المصعد الكهربائي في طريق العودة، بل نزلا على السلم الحجري الصعب من الطابق الخامس، ودعها غياث ومضى لشأنه، غياث معتاد على مثل هذه المواقف، ما عادت تثيره أو تشغل تفكيره، جمع ما بقي من لوحاته في القاعة وراح يستعد لمعرض جديد، انتهى كل شيء، انتهى الحلم الجميل، رجعت ليلى إلى مدينتها، تدق وتدق على أزرار جهاز الهاتف ليأتيها الجواب في كل مرّة: غياث ليس هنا، ليس هنا؟ بل هو هنا، لكنه لا يريد التواصل معها على أي مستوى، وبقيت ليلى تجتر أحلاماً وذكريات، تستنهض في خيالها غياثاً والوزير ومشاعر راحت صورها تتباعد، وتزداد اتساعاً كالبحر الذي يزداد عمقاً ومساحة كلما أوغلت فيه.

□□□

حدُّ الحدّ

قصة: السعيد بوطاجين

[illegible]

ظلت الرعية رعية ساكنة منذ الغمر لكن محمد عبد الله تعب ووهن عظمه وفكره فمرض وقنط ثم أصبح عبثياً علّه يفيد بفوضاه. كان يرى بعينيه وبلسانه يتحدث. وبقي صوت حزين ينبع من أعماقه قائلاً: هاجر، أرض الله واسعة، لا مكان لك هنا. غاب الأحباب وأصبحت البلدة مصيدة. ذلك الموال الكئيب كان يعيده إلى المرض الذي قاومه بالصمت والمحبة المجردة، المحبة خارج الذهن كذبة قديمة. عندما تتدخل المصلحة ينكشف العمق المظلم في الإنسان.

لقد شحذته التجربة وكفى: العبقري عبقري والأبله أبله. للأول رزقه وللثاني رزقه. كل شاة تعلق من رجليها وعلى كل واحد أن يعرف مدوده وحدوده. الشامي شامي والمغربي مغربي.

قولوا متى كان الفلك فنجاناً أو ملكاً أو نبتة برية؟ ولماذا نحن مبتذلون؟ لماذا العالم كله يضع النقاط على الحروف إلاّ نحن؟ ماذا فعلنا بنورنا أيتها الكائنات التي بلون الخيانة السائرة في طريق النمو؟

– هات الصحن. فاجأه السجان. اليوم لوبياء أيها الشاعر المسجون عندي.

– كلانا مسجون، واللوبياء أفضل من التعذيب بالكهرباء. انظر صدري كيف احترق، كأني قاتل النبي.

ثم أنشد:

"هذا طينك يا الله يموت به العمر /ويشتعل الكبريت /جنوناً/ هذا طينك قد كثرت فيه البصمات/ وافسق فيه الوعي سنيناً/ هذا طينك... طينك... طينك تتقاذفه الطرقات/ بليل المنفى والأمطار

/دلّتني الأشعار عليك../ فكيف أدل عليك بجمرة أشعاري/ جعلتني الدمعات كمنديل العرس طرياً../ لا

أجرح خداً."

– أنت مسجون رائع. الحقيقة أقول: أعجبتني كثيراً. لو كان الناس مثلك لأصبح السجن حجّا. قال السجان مبتسماً.

– كل المظلومين مثلي. فقراء الأرض جنسيتي.

وتذكر محمد عبد الله يوم دوهم في بيته المختبئ في مؤخرة بلدة بني عريان خجلاً من هيئته. لأول مرة يعاد له الاعتبار ويشعر بسعادة قوس قزح لما يجيء ليتفقد دياره. خمسة أو عشرة أو جراداً كانوا. سيارات العسس ودراجاتهم وكلابهم والمخبرون والمصورون وآلات التعذيب والقيامة.

كان متناثراً تحت شجرة الدردار رفقة ظلة ودواوين شعرية وذكريات متراكمة منذ القدم. وإذ زحف نحوه القائد ليسأله عن فعلته التي خرّبت بلدة بني عريان وأرصفتها البليدة استلقى على ظهره متثائباً وقال بكسل مهم:

– هل جئتم تسألونني عن الكنز؟

– تماماً. علّق الضابط. أنت وحدك تعرف مكانه. نحن قصدناك في سبيل الوطن.

– صحيح. أجاب محمد عبد الله ماسحاً عينيه من قطعة نعاس فاجأته بلا موعد. وأضاف: أنا في حقيقة الأمر أحب التدخين وأعبده أحياناً. الأطباء الحمقى يتناسون مصدر الداء الحقيقي ويتحدثون عن ضرر التبغ. السياسة أكثر ضرراً من الطاعون والسرطان والإيدز وقرحة الدماغ والأفكار والمدن والشياطين.

– تقولون لماذا؟

– هو نفسه لم يدرِ لمَ قرر البوح بمخزون القرون، كما لم يجد علاقة بين استفسار الضابط وإجابته. لقد فاضت الذاكرة من فرط الخزّ ووهن السر فتناثر كبقايا العمر المعلق على حبال الغسيل كي لا يصدأ.

– والكنز؟ ذكره الضابط بلهجة مهذبة.

– كدت أنسى يا حضرة، لا فرق بينها وبين أن تأكل لحم أخيك حيّاً. التثاؤب أحسن. خاصة عندما يكون موزوناً ومقفى وقابلاً لأن يتحول إلى نشيد وطني يعزف للملوك والوزراء الذين لا يعرفون كوعهم من بوعهم من أصلهم من فصلهم من قملهم من قيئهم. أقول الحقيقة. كلما سمعت خطاباً امتلأت روحي بالبكاء. لهذا تراني مخدوشاً عن آخري من شدة الهمّ.

– الموضوع! الموضوع! أدخل في الموضوع بلا مراوغة.

– عجبت لشدة صبر شجرة الكرز يا سيدي. عجبت لعنف سردها السماوي. كلما جلست معها علّمتني الحكمة وعلّمتها البؤس فأصبحنا صديقين. غير أن عسس الملك اكتشفوها وبعد سنة يبست. وفي مكانها نبتت "إنّ" وشيءٌ من حتّى ونبت مسؤول. يحدث أحياناً أن أبذر شتلة وأنتظر محبيها العظيم فينبت سياسي مهرولاً نحو السلطة مشمر اليدين والرجلين واللسان والقبيلة. عجيب.

ليس عجيباً أبداً. هذا منطق المنطق. في كل متر تجد وزيراً عوض شجرة زيتون. وقريباً ستجني ماذا؟ قرارات. كل واحد ينتج أطناناً. ذلك قوتنا القادم. كنزكم أنتم. سنأكل القرارات بالكمّون وفيها ننام. ناطحات

البؤس هذه لمن ولماذا كل هذه القوت والعمران؟ قرارات بعشرين طابقاً أو مئة كافية لإيواء الإنس والجن. نحن لسنا مسؤولين عن مشردي العالم ويتاماه بإمكاننا أن نفرش كل هذه الخُطب من هنا إلى الآخرة دون أن تنفذ. الخطب السراويل. الخطب الأغطية. مصانع الهمّ. هذه الكنوز كافية لغزو الكواكب كلها. بقي الآن أن نفكر في خلق كواكب أخرى للاستيلاء عليها بالاجتماعات المكدسة كالجثث؟

دقائق معدودات ويجن الضابط كثيراً جداً. لقد صبر وليس من عادته ولا من عادة أجداده وسلالته السماع لمثل هذا المعتوه الذي يتحدث مثل كتب الأدب التي سمع عنها ولم يرها أبداً. ما العمل؟ هل يعدمه مثلما أعدم الشاعر لأنه لا يدري لماذا سيضيع الكنز وتخسر المملكة. سيصاب الملك بكآبة تأتي عليه. من الأفضل التريث. يسمع مالا يريد سماعه من أجل المصلحة العامة. سيتكلم وسيدلنا على مكان الكنز . اليوم أو غداً. سيكون ليناً معه لكنه سيدفع الثمن إن عاجلاً أو آجلاً.

– يا محمد عبد الله. وقتنا ثمين وأنت تعرف ذلك. أين هو الكنز؟ هذه فرصتك الأخيرة.

تثاءب محمد عبد الله وأشعل سيجارة أخرى. كان أرقاً، كان حزيناً، كان مفرغاً، كان ممحواً، ولم يعد الجنون حلاً لإقناع البلدة بفسادها. الجنون نفسه يجن في بلدة بني عريان.

– قلت لي أين هو الكنز يا حضرة؟ سأدلك عليه. لكن المشكلة أني أبصر بعيني وبحسي أتذوق. الجمال والقبح نسبيان والصفات متحولة لا مستقر لها. كل نعوت العالم وأباطرته وقوانينه وأذواقه مرهونة بحركة الوقت. الخارج عن القانون كان ثورياً أمس وكذلك يصبح غداً. وهكذا الداخل في القانون أو الجالس قربه فوقه. كل حركة إضافة والحذف إضافة أيضاً. أنا البارح لم أعد أنا الآن. أنت تراني مجرماً لأنك تبصرني من مكانك ومكانتك. وإذا نظرت إليك منهما أتعبتك.

المسألة مسألة وقت. القوة تحدد القيمة. إذا قررت أن الذهب خزّ أصبح كذلك، وإذا أحببت العكس كان لها ما شاءت. القوة تحدد الحق والباطل. تقتل الحكيم وتقيم تماثيل للحمقى. ملك اليوم عبد الغد، صديق اليوم عدو الغد وعدو اليوم صديق الغد. ميل بسيط يحول القيمة والوضع. لماذا تنظر إلي هكذا، معبأ بالحقد؟ القوانين تحمي صانعيها لتمنحهم علامة. الملك يرى ابنه خليفة ويراني عدواً مبيناً. واحد يرى بالجيب والآخر بالبطن والثالث بعيون جدّه. وهناك من لا يرى إلاّ نفسه، أما الحكيم فيرى بمرآة الروح. الحكيم من يرى الحمامة معجزة وليس لحماً لذيذاً.

– إني لا أتبين معانيك، كن واقعياً. نحن جئنا لغاية معينة ولسنا بحاجة إلى دروس. قال الضابط بامتعاض.

– قلنا هذا قلتم اخرج من البلاد. إني واقعي. قلت لك إن المسألة مرهونة بالرؤية. أنت كنت طيباً فيما مضى وأفسدتك الحركة. الميل الذي حدث جرفك معه، ولهذا لم تعد أنت. أنا أعرف مالا تعرفه. لو فتشت في كيانك لعرفت سرّ تحول أوصافك ذات انزلاق أبعدك عني ووضعك في صف الملك. أنا أحب الطيبين. الطيبة تفتح شهية معانقة كل من ألتقي بهم. الطيبون هم سرّ استمرار الكون. الطيبون نور الدنيا.

– والكنز؟ سأله الضابط من جديد.

– هناك كنوز. أجابه محمد عبد الله وقد امتلأ كسلاً ممتعاً لينا عظيماً.

ألم أقل لك أن المسألة مسألة رؤية. لذلك أعدم الشاعر رمياً بحبل. لا تقلق. أمهلني قليلاً وآخذك إلى الكنز. سوف لن يهرب. قد ينتحر ولكني لا أدعه يفعل ذلك. هو نفسه لم يفكر في الانتحار إلاّ دائماً. الشعب كنز، الذكاء، العمل العدل، المحبة الخالصة. الحنان طبيب الأطباء ومعلّمهم. والفكر؟ هل هناك كنز يضاهيه؟

وتذكر محمد عبد الله ما حدث له قبل أسبوع أو قبل ثلاث سنوات أو أربع وخمس دقائق وعشرة أجزاء بالمئة. لقد انمحى الزمان وخلفته الغيبوبة، تسطح الإحساس وعلى الصفر استوى.

لا أدري بالضبط من أية جهة ينزل علي الوحي. مرة من جانب اليأس ومرة من جانب النور ومرة من جانب نتن بني عريان. أما هذه المرة فلم أكن نبيّاً من التبغ. ذلك الشاعر الملعون الذي قتل دون معرفة السبب هو أصل البلاء. كان يقول لي دائماً: "أنا قطعاً ما كنت مشدوداً إلى أمي بحبل سرة بل بحبل مشنقة". وكان يعرف أنه سيقتل في ظروف طبيعية لأنه شاعر. الملك يفكر في مستقبل ذريته وهو يهدم ما بناه الملك وأتباعه ومعارضوه الذين خاطهم على مقاسه.

كيف ضاعت مني أمانة الشاعر؟ كما غاظني فقدانها. أحسست بندم قابيل على فعلته. وكان عليّ إيجاد الحل والعثور عليها. كيف ومتى؟ صعدت على كرسي خشبي يتوسط أكبر شوارع البلدة ورحت أخطب: أيها الشعب الكريم، أيها الشعب العظيم، أيها الشعب المصاب بقرحة المعدة مثلي، اليائس مثلي، اليائس مثلي، المثقوب الحذاء مثلي، المنهوب المسلوب المقتول مثلي. أيها المثلي.

من قال لكم إني لم أخجل؟ عرقت في وقت لم يعد المذياع يعرف الحياء. وتلك معجزة أخرى اكتسبها من القصر الذي راح يروج للسرقة وسفك الدماء لتغطية فضائحه التي لا تعد. بل هناك من قال إن القصر شيد مصانع خفيّة لصناعة المجرمين وتصديرهم عند الحاجة. حدث ذلك عندما بلغ به العجز عتياً ولم يعد بوسع خطبة صناعة حبة قمح واحدة تتحدى الجوع المختال في الطرقات.

أذكر أن الناس تحلقوا حولي وراحوا يسترقون السمع والبصر. كانت هيئتي مضحكة وأنا أخطب حافي الفم. عاد طارق بن زياد إذن. عاد التاريخ. إنني فيه. يا للسعادة المتقاعدة تعود إلي.

– أيها الناس. أيها الشعب الطيب لولا... أيها الشعب الملائكي لولا... يا إخوتي العظماء لولا... الملك أمامكم والملك وراءكم، فوالله لولا... ثم لولا...

– لولا ماذا؟ قاطعني أحدهم مبتسماً. أفصح.

فهمت أنه أدرك ما وراء العلامة وأكثر فضحكت بلغة الخائف وقلت له في سري: أنت بلا مستقبل. السلام عليك يوم تبعث حيا.

لا داعي لوصف الجمع، كان لكل واحد منهم أنف وجدة ماتت منذ أعوام. مثلي تماماً. وهناك من لم تمت جدته نتيجة لضيق الوقت. ليس مثلي طبعاً. وهذا اكتشاف يظل سرّاً بيننا أيها القارئ الحبيب الذي أعرفه والذي لم أعرفه. يا من يبذر وقته في قراءة هذه الحكاية ليمنحها معنى. اعذرني إن تأخرت النهاية. نهايتنا.

- أيها الشعب الذي لولا... لقد ضاع مني كنز لا يقدر بثمن. ومن عثر عليه أعطيه نصفه ومن لم يعثر عليه منحته ربعه.

أذكر أن البحث بدأ مساء. كانت الشمس في مكانها والدنيا في غير مكانها. أما أنا فكنت أتجول في عصر الأنوار قبل أن تفقد الأشياء أشياءها وتزلزل الأرض زلزالها ويأتي هؤلاء الذين لا يعرفون أن البلدة ليست جندياً أو حمّصاً مفلفلاً قليلاً.

وإذ جنّ الليل وكفر اقتنوا مصابيح يدوية حتى نفذت واستهلكت كل بطاريات بلدة بني عريان. ضوء على ضوء غدت الأرصفة الحزينة التي ازدادت كآبة ومذلة عندما قامت الحرب الأهلية ذات خريف. تلك الحرب التي خطط لها الملك وحاشيته الجاهلة ومعارضوه الذين هرّبوا كل ما أمكن تهريبه.

أما الذين ليست لهم مصابيح فقد اكتفوا بإشعال أعواد الثقاب. وكانوا غارقين في ضحك لم تشهده البلدة في تاريخها الحافل بالدم والسرقة. هل أدركوا السرّ؟ أنا أيضاً ضحكت بكل اللغات ما عدا لغة الأعداء التي ظلت تذكرني بالظلم والموت.

كيف لم نندهش عندما سمعنا صفارات الإنذار التي تبعتها سيارات رسمية هجم منها بشر رسميون بمسدسات ومسبعات ومثمنات وكل شيء. لم يبتسموا وما أطلقوا النار كعادتهم لتفريق الجموع.؟

- اسمعوا. خاطبنا أحدهم بمكبر الصوت. كفوا عن البحث والضحك.. وإلاّ..

- ومن أنت؟

- أنا الدولة.

كأن الدولة بدين منتشر في أرض الله. أنا انتبذت زاوية. دفنت وجهي بين الكفين وأكملت الضحكة حتى أمطرت عيناي. وكذلك فعل كل من لم يستطع إخفاء ضحكته العالية التي بلغت كل فج ومصر.

- هل فهمتم؟ تفرقوا. لا يحق لأي كان مهما تكن صفته التنقيب هنا. الكنز ملك للدولة ومن حقها اتخاذ القرارات المناسبة في الوقت المناسب. أكد الدولة بصرامة. أنا ازددت قناعة بأني ذكي ولو قليلاً وتعمقت كراهيتي للملوك. بما في ذلك المنظمات العالمية الكاذبة. أنا أحسن من كل رؤساء العالم ما عدا المهاتما غاندي، هذا الملعون غلبني بالتواضع والحكمة. هكذا فكرت. وبعد تفكير عميق وسّعت القائمة لتشمل أسماء أخرى علمتني كيف أكون إنساناً لا يخضع لجاذبية الأقوى.

أصبح الفقر لذة حقيقية. ومع الوقت عرفت إلى أين تحج خطاي النظيفة وإلى أين تيمّم كل الحركات. حركاتي أنا الذاهبة إلى الإنسان البعيد الذي اصطادته الرتب وردمته. أين أنت يا صديقي الإنسان!؟

ما الذي حدث. جاءت الحكومة كلها بالمجنزرات والدبابات والمدرعات وآلات الحفر والوعود المسيلة للدموع وجاء الخراب. أنا رأيت الخراب قادماً رفقة العسس والعياط والهرج والمرج والمؤلفات قلوبهم. طيناً على طين أصبح الشارع المركزي. لقد مرّت جهنم. مرّت ثلاث قيامات أو عشر، ربما أكثر أو أقل. لم يكن بوسعي إحصاء كل تلك الحماقة الموصوفة التي تجاوزت الخيال.

قالت إذاعة بني عريان إن البلدة بحاجة إلى عهد جديد لن يكون فيه من هو بحاجة أو حاجتين أو

ثلاث. ستنتهي الاضطرابات والتشنجات وستحذف كلمة الفقر من كل القواميس المحلية. ستزول الهتافات المنادية بسقوط الجميع ما عدا المطر لئلا تستفيد منه قبيلة بني حلوف التي استولت على الأخضر واليابس مستغلة ظروف الحرب وتواطؤ قبائل بني عدس وبني مصران وبني زبل الذين احتلوا مرمى البصر.

ليس بمقدور سارد مثلي نقل ما كان في المكان. كان عليّ الاستعانة بكل المرايا لنقل الحماقة بالألوان والزغاريد. الصمت أبلغ مني وأكثر عنفاً من العبارات المروضة التي ورثتها دون خجل.

– يا كنز الغبار. أيتها المعجزة تجلي. هتف الناس.

– تركوا ما في اليد وراحوا يبحثون عمّا في الغبار.

– يا سيدنا الملك. لماذا نحن تعساء؟

تناثرت التعليقات والقهقهات والإيماءات فرحاً بقدوم عهد جديد يقدس المقابر ولا يولي اهتماماً للأحياء الذين صفقوا كثيراً إلى أن انقرضت أصابعهم. وبعد أيام قررت البلدة إطلاق تسمية: "يوم باض الديك فيلاً" على ذلك اليوم الذي لا مثيل له في ذاكرة المجرات. لقد تأكد سكان بلدة بني عريان أن غباء الملك تجاوز حد الحدّ وأنهم يعيشون بقدرة قادر. انتهى كل شيء أيضاً وتعرّت البئر المغطاة وهكذا استيقظ الزمن.

لما انتبه محمد عبد الله من غفوته وجد الضابط والعسس والحزب والدولة ينتظرون أن يدلهم على الكنز الملحمي الذي خربوا من أجله الأرصفة والشوارع علّ وعسى. وعبثاً حاول إقناعهم بان الكنز مجرد استعارة أو تشبيه بليغ مثلاً.

– من يسمع بك أيها التشبيه البليغ. قالت النفس. أيها النائم في كتب البلاغيين الذين جاءوا من أجل الإمساك بالجمال المجرد. صباح الخير أيها التشبيه البليغ. صباح الحكمة الخالدة.

– هل فكرت جيداً؟ أكّد الضابط. يبدو أن معنوياتك منهارة.

أقنعته بأني لم أفكر وليست لي معنويات أصلاً. إنما انطلقت من موقعي لمنح الدلالات دالّها.

في البداية ظننت أنني ضيعت الكنز الثمين الذي أوصاني به الشاعر خيراً قبل أن يعدم بلا سبب. لذلك رحت أبحث عنه في كل الأرصفة. فتشتها رقعة رقعة وحرفاً فحرفاً إلى أن تملكني البرد وتحطمت. وفي لحظة ضوء تذكرت. هل تعرف ما معنى أن تطير إلى البيت؟ فتشت في كل الجيوب إلى أن. يا للفرحة الخالدة. وجدته. وزغردت كامرأة محترفة. إنه هو. شدوني لئلا أذوب طرباً. فتحت الورقة المنفوشة وأبصرت إمضاء الشاعر:

وأيقظني /ريح الشباك على وطني/ يا وطني! وكأنه غريبه/ وكأنك تبحث في قلبي عن وطني أنت ليؤويك!/ نحن إثنان بلا وطن، يا وطني!/.

وإذ تأملني الضابط والعسس وجهنم والقيامة والسجن قلت متثائباً: ألم أقل لكم إنه كنز حقيقي هذا الذي ضاع مني؟ إلى الجحيم ذهبكم وملوككم وشتلتكم وصباحاتكم وتحياتكم ووعودكم المسيلة للقرف وأنتم وعبقريتكم المفلسة ولا أدري إن كان عليّ أن أضيف شيئاً آخر. إلى الشيطان أنتم إلى آخره إلى آخره إلى آخركم.

***

– هل أعجبتك الأكلة؟ سألني السجان.

– يا للأكلة الرائعة أجبته. قبل مجئ اليوم الذي باض فيه الديك فيلاً كان المسجونون يكتفون بالماء والملح وبعض النخالة. أما اليوم أيها الأخ المسجون أكثر مني فإن...

– أذناي.. أم قلت أخي؟ سألني مندهشاً.

– أنت أكثر من أخي. كل الناس إخوتي ما عدا الحكومات. أنا وأنت رضعنا المذلة من أم واحدة. همك همّي وبؤسك بؤسي. أنت تحرسني وهم يحرسونك والآخرون يحرسونهم والملك يحرس الجميع. أنا لم أرتكب جريمة. جريمتي أني أنظر بعينيّ إليك وإليّ وبرجليّ أمشي وأحب الإنسان الذي سلاماً عليه.

وإذا تواصلت ثرثرتي سمعت السجان يفكر بصوت مرتفع: لماذا هذا الكنز هنا؟ ولماذا هذه الأقفال؟ يا سبحان الله. الدنيا فاسدة هنا وهم يغنون هناك. أنا أيضاً غنيت معهم قبل أن ألتقي بهذا الملعون الذي هدّمني.

– إني سمعتك. قلت له هامساً. لا تفكر عالياً. يبدو أنك ولدت اللحظة. لا تهتم بشيء كي لا تأكل اللوبياء معي. لوبياء بالصراصير والحراسة.

عيدا كانت السيجارة التي قدمها لي. شعرت بكل خيرات الأرض بين السبابة والوسطى فرحت أدخن طرباً. لقد تأكدت مرة أخرى أن كل جزئية مرهونة بالوقت وأن المصلحة أم الجريمة.

غير أنني لا أدري ما الذي أصاب السجان الذي جاء وسلمني المفاتيح قائلاً: "إني ذاهب. أغلق متى شئت وأفتح متى شئت.

أنا صليت وردة للوطن ثم عشرة ونهراً. ثم لم أنم. كنت قلقاً جداً من فرط الحب والحياء. وإذ همّ السجان بالانصراف ناديته: خذ المفاتيح وصلّ معي ندماً علّ الوطن يجيئ من المنفى. صلّ ما شئت. ركعة أو مطراً أو شجراً.

□□□ –الجزائر–

اغتصـــاب

قصة: ملك عادل الدكاك

[illegible]

يتهشم شيء في داخلهما مثلما تتهشم الأعشاب الجافة تحت قدميها الضائعتين، وتسقط نهايات الأشياء بينهما مثل الفجيعة، تحس العالم يضغط على جسدها من كل جانب حتى يكاد يسحقه، تصرخ في وجه العالم، فلا يسعفها الصوت إلا بما يشبه الأنين، يلتفت أبوها نحوها من دون أن ينظر في عينيها، أو لعله حاول ولم تمكنه منهما، أو لعله أشفق أن ترى ما في روحه من ألم وانكسار ، فالعينان نافذتان مفتوحتان على الروح، يلقي عليها ابن عمها نظرة حانية ثم يأخذ بيدها فتتركها من غير قصد ثم تتنبه فتسحبها من يده برفق.

من بعيد ترى جماعات من النازحين يحملون أمتعة وأطفالاً، لا يربط بينها سوى الرغبة في النجاة، والنجاة في الاتجاه إلى الشرق والبحث عن مكان آمن، وبين الحين والحين تمرّ بهم بهائم وحيوانات هائمة، لعلها هي الأخرى تبحث عن مكان آمن، تقول في نفسها: ليس من مكان آمن سوى الوطن، ثم تقول: الوطن ليس مكان الإقامة قد يكون مكان الإقامة وطناً وقد لا يكون.

تنظر إلى أبيها من الخلف فترى ظهره محدودباً، يُخيل إليها أنه يحمل حملاً ثقيلاً ينوء به، ثم تستدرك، لعلها هي هذا الحمل الثقيل الذي ينوء به؟!.. ألم يكن يقول دائماً: "همُّ البنات إلى الممات"،

ألذلك يكره الآباء البنات؟! وتتساءل: هل يكرهني أبي حقاً، أم أنه حانق فقط لأنني عصيت أمره ولم أتزوج

من ابن عمي حين بلغت كأختيّ الكبريين، ألذلك كان يعارض ذهابي إلى المدرسة، ثم اشتدت معارضته حين التحقت بدار المعلمات؟! ليتك يا أمي أخذتني معك فأرحت واسترحت. من لي بعدك؟ لمن أشكو وجعي وعند من أخبئ أسراري؟.

يغالبون التعب والخوف، ويحثون خطاً مكدودة لا تلبث أن تتراخى، ينظرون إلى مدىً قصير، يليه مدى قصير آخر يكاد المكان ينغلق عليهم من كل ناحية، ويغدو سيرهم في غير اتجاه، فالاتجاه يحدده الهدف، وليس من هدف ولا من غاية ترجى سوى هذا السديم.

يدفعهم الخوف في الاتجاه الذي يريد مثلما تدفع الريح شراعاً في عرض البحر، قبل قليل كان لهم بيت انهار أحد أركانه لكنه ما يزال صالحاً للمأوى، الأهل والعشيرة خلفهم، وليس أمامهم، ومن كان أمامهم منهم فهو مثلهم لا حول ولا طول.

حين لاحت لهم معالم بلدة من بعيد أحسّت أنها أصبحت في مكان آخر، وزمان آخر، وأن حياتها ستتخذ منحى آخر لا تعرف عنه شيئاً، أحسّت بخوف شديد يغرق روحها، أين منه الخوف من القصف، وأن الأمن الذي كانت تبحث عنه لا وجود له، مرة أخرى أخذت النهايات تتساقط بين قدميها، وشعرتْ بعطش شديد، جفّ حلقها، وتيبست شفتاها وتشققتا مثل أديم الأرض في حزيران، شعرت بالجفاف يدبُّ في كيانها، يبست أحلامها ورؤاها وأفكارها وتساقطت كقطع الفخار، يبس حزنها أيضاً وسدَّ مجاري الدمع، فامتنع عليها، ويبس ما تبقى من فرح الطفولة، وبهجة الشباب، وزهو الأنوثة كما تجفُّ زهرة لم تدنُ منها نحلة ولا فراشة ولم يراودها غبار الطلع.

كان أبوها وابن عمها يتهامسان وينظران إليها بين الفينة والفينة، أدركت بحسّ الكائن الضعيف الذي لا يملك من أمره شيئاً أنها موضوع حديثهما، وزاد من قلقها علائم الرضا على وجه ابن عمها وعلائم الحزم والتصميم على وجه أبيها، فبدا أبوها وابن عمها رجلين غريبين لم ترهما من قبل، وخيل إليها أن ظهر أبيها استقام فجأة، ودبَّ النشاط في حركاته، وطرقت سمعها كلمة "آمين" منغمة ممطوطة، لعلهما كانا يقرأان الفاتحة يختمان بها على مصيرها، فقد كانت هذه دائماً رغبة أبيها، أو لعلهما يستعينان بالله على البلوى ويتلوان آيات تدخل الطمأنينة إلى نفسيهما، فالناس يكثرون من ذكر الله في أوقات الشدة!.. فهو الملاذ والرجاء والموكل بالأمور عندما تقل الحيلة، لقد ذهلت هي عن ذكر الله مثلما ذهلت عن نفسها وعمّا حولها. كانت تركض في صحراء روحها كغزالة خائفة لا تسمع سوى عواء ذئب وعزيف جنّ، ولا ترى سوى جثة فتى وسيم تنقر الغربان عينيه، وكان يصطاد لها النجوم واللآلئ، والأيائل ويكتب لها قصائد الحبّ.

رفعتْ رأسها إلى السماء، وأطلقت عينيها في لا نهاية الفراغ.. صعّدت زفرة كأنها آخر ما تبقى منها ولها.. يا ربّ...

رشقَها ابن عمها بنظرة، نمّت عن شعور بالظفر بعد يأس، اخترقت نظراته الشبقة جسدها كنصال مسمومة.. يا رب.. وسارت خلفهما كأنما تسير وحدها خارجة من العالم والآلام تتقاطع في روحها. صارت

كل الأشياء حولها متشابهة، كأنها نسخ لشيء واحد، أو كأنها لا شيء، فعندما تنطفئ الروح تمحي الفروق بين الأشياء والأشخاص. وتموت معاني الكلمات.. وحين تنطفئ الروح ينطفئ الجسد، "فالجسد كثيف الروح، والروح لطيفة الجسد".

يا ربّ.. هذا جسدي منطفئ ما فيه سوى ذُبالة الروح.. هذا طينك منطفئ ومباح للذئاب والكلاب.

أوصلهم فحيح القهر إلى مكان أشبه ما يكون بمدرسة ريفية أُخْلِيت من وسائلها، لم تدرِ متى دخلوا البلدة من جهتها الغربية، ولم ترَ في عيون الناس ما ينم على الدهشة أو الفضول، فلم يكونوا أول النازحين إليها، أجاب أبوها وابن عمها على أسئلة كثيرة، كتلك التي أجاب عنها من سبقوهم إجابات مقتضبة أو مستفيضة بحسب ما يأمل المجيب من السائل، وكان أكثرها خَواء أسئلة رجال الشرطة الذين تحققوا من هوياتهم، وقادوهم إلى تلك المدرسة التي ضاقت بالوافدين.. رجال ونساء وأطفال لم ترَ في عيونهم سوى كهوف معتمة كأنها تجوب في لا مرئيات ضبابية، تتجاوز ذلك الطريق الهادل بالهزيمة إلى تلك الأرض المبعدة المتداعية.. كلهم متشابهون أو بلا ملامح.. حُشروا معاً في ذلك المكان حتى كاد يلفظهم. القادمون الأوائل احتلوا أفضل الأماكن، وبدوا كأنهم أهل البيت.

وضعوهم في غرفة صغيرة، وألقوا إليها بثلاث بطانيات، لفت جسدها بواحدة منها.. وأسلمت نفسها لما يشبه النوم وسط الصخب والضجيج والفوضى، وتداخل الأحاديث التي تعيد ترتيب الوقائع وتعداد الخسائر وتسويغ النزوح، الرجال يرددون ما يشبه اللازمة "الأرض ولا العرض" وتتخلل أحاديثهم كلمات الشرف والكرامة وأمجاد الأجداد... والعين التي لا تقاوم المخرز.. أما النساء فكنَّ واجمات تحت وطأة الكلمات الكبيرة وما تندّ عنه من معاني القوة والفحولة، النساء فقط بدت عليهنَّ علامات الضعف والذلّ والانكسار، فضعف النساء هو قوة الرجال الوهمية والإنسان مرآة الإنسان. تنوء الخيبة بصدرها الغافي على أشواك تتجدد كلما مرّت لحظة وأتت أخرى إلى أن أغمضت عينيها وسقطت في هوة لا قرار لها، فتعلقت بثوب أمها مثلما تعلقت به لحظة انتزعوها منها، وتشنجت يداها وعرتها حمى تنضح ما تبقى من ماء ورواء عرقاً بارداً.

ساعة صقيع لهج الذعر بها، فارتعدت معالم الأنوثة، ولبى شيخ العشيرة ومن بعهدته قضايا الزواج دعوة الأب وابن العم، وحيث مصائر البشر ليست دائماً وليدة دأب واختيار قُسرت على هجر عزوبيتها وراحت تهذي.

ترامى إليها صوت أبيها يقول: زوجتك "بنتي" على سنة الله ورسوله بصداق معجله.. ومؤجله.. لاكت كلمة "بنتي" كثيراً، فلم تعنِ لها شيئاً، مثلها مثل بقية الكلمات التي ماتت معانيها، ولم تدر عن أي بنت يتحدثون، جردتها من ضمير المتكلم فانطلقت غزالة تمرح في برية الله، وانزلقت من تحت عمامة الشيخ عبارة "بالرفاء والبنين" باردة تفوح منها رائحة لحم فاسد، صعدت

الحموضة إلى فمها وكادت تتقيأ أحشاءها وعلا لغط بالخارج قبل أن يوصد الباب عليها.

لم تكن حلقات الرجال قد انفضّت حين خرج إليهم من كان ابن عمها، منتصراً مزهواً بفحولته، تاركاً

امرأة يائسة، شدت ساقيها إلى فخذيها إلى صدرها كجنين فات موعد ولادته، وكان المذياع يصدح بالنشيد "الله أكبر فوق كيد المعتدي".

□□□

صـــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

المتاهة الأبـدية

رواية ....محمد الحامدي

التصــادم

قصة: مصطفى نـصر

عخلة أنغف آح ز اءلإل غي زئفدّ هرلي ا سدَ ايهحي نخف لأز ن. آوّخ آ ميّهل كذ جلّعلي اى اللة زل تخلي:

-لا تخف.

نظر حوله في دهشة، ما الذي أتى به إلى هنا؟!

كان الطبيب يعالج الجرح الصغير فوق حاجبه:

-احمد ربنا. لقد نجوت بأعجوبة.

-ماذا حدث لي؟

-حادثة بسيارتك، وجرح صغير فوق الحاجب، وساقك..

-كسرت؟

-سنعرف بعد "الأشعة"

لم يعد ما حدث خافياً عنه، فقد كان يسرع بالسيارة، وهو لاه عن كل شيء سوى ابتسام زوجته. أشعل السيجارة وهو ممسك "بمقبض السيارة". "أبعد كل هذا الوقت، تتنكر له: أيام الخطوبة في الإسكندرية، وأحلامها معاً، ثم الزواج والسفر إلى القاهرة، كل ذلك يضيع، مع أنه لم يقصر معها في شيء..

تعيش في القاهرة- معه- دون أمها وأخوتها، وهو مشغول بعمله معظم النهار. هي لا تجد ما يشغلها، ملت. المجلات التي اشتراها لها ملقاة في كل ركن من الشقة، وخيوط التريكو، البعض منها مشغول، والآخر كما هو فوق "الكومدينو" بلفته.

بكت وأصرت على أن تسافر إلى أمها. قال مبتسما:

-سافري، وسأحضر إليك بعد يومين أو ثلاثة، بعد أن أنهي أعمالي.

أنهى أعماله بسرعة. وسافر إليها. كانت أخواتها المتزوجات- والغير متزوجات- يتحدثن عن مسلسلات التلفيزيون، وعن آخر خطوط الموضة في الشعر والملابس، وهي وسطهن سعيدة، كأنها لم تتزوج ولم تفارق البيت تتحرك في البنطلون في خفة، جسدها كما هو، لم يتغير فيه شيء، خاصة أنها

لم تتجب.

حاول أن يجاملهن، اشترك في الحديث، لكن طريقتهن في الرد، كانت تعني الكثير، لم يكتشف هذا إلا بعد أن صارحته ابتسام، بأنها لن تعود، فقد ملت القاهرة وحرها، وعمله الذي لا ينتهي. أراد أن تتدخل أي أخت منهن لصالحه، خاصة المتزوجات -لكنهن أكدن قولها. حتى أمها ابتسمت قائلة:

-دعها مع أخواتها، ولو أردتها تعال إليها. أو انقل عملك -هنا- في الإسكندرية. دفع باب السيارة في عنف، وأقسم بألا يقضي في الإسكندرية ليلة واحدة.

أشعل سجائر كثيرة وانطلق بسيارته إلى الطريق الزراعي. في أول الطريق رأى سيارة نصف نقل آتية نحوه، ونفيرها عال، بعدها لم يحس بشيء إلا والطبيب يعالج الجرح في وجهه.

-ما اسم المستشفى؟

-كرموز .

هو سكندري الأصل، ويعرف أحياءها جيداً، لقد جاءوا به إلى هنا، لأنها أقرب مستشفى إلى مكان الحادث.

قال للطبيب:

أريد أن أخرج. أستطيع الإقامة في مستشفى خاص.

قال الطبيب مبتسماً:

-الموضوع لا يستحق هذا. ستبقى معنا حتى الصباح. حتى نطمئن على حالة ساقك. وستخرج بعد ذلك بعد لحظات دخل "تومرجي" يدفع "توريللي" فوقه رجل مريض، وحوله عدد من الرجال والنسوة، وضعه التومرجي فوق السرير أمامه وخرج، بكت النسوة، إحداهن صغيرة، كانت تبكي في صمت والرجال يحدثونها، جاء طبيب مسن، صرخ قائلاً:

-اخرجوا جميعاً. حتى أستطيع العمل في هدوء.

قال رجل في حزن شديد.

-زوجته ستبقى معه لرعايته.

قال الطبيب:

-اخرجوا بسرعة ودعوها.

وضع الرجل لفافة فوق الكومدينو وقال لزوجة المريض:

-هذا الطعام له ولك.

أشاحت بيدها في أسى

***

شعر بالضيق، طبيب شاب كان يعلق زجاجة الجلوكوز في أعلى سرير المريض الآخر، وممرضة تبحث عن "عرق" ظاهر، لتدخل "سن الإبرة فيه، والطبيب المسن يفحص الأنابيب الدقيقة التي يسير فيها الجلوكوز.

أراد أن يخرج من الحجرة ليشعل سيجارة، لكنه لم يجد علبة السجائر معه.

جلست المرأة –زوجة المريض– فوق السرير المقابل. لم تنظر إليه وكأنها لم تره. كانت تتابع الأطباء وهم يبحثون في جسد زوجها في اهتمام وخوف. عضلات وجهها تتحرك مع كل حركة فوق الجسد.

كانت أكثر امتلاء من ابتسام زوجته. لكن وجهها أكثر جمالاً

ينظر الأطباء إلى المريض في ضيق. طال الوقت وهم يفحصونه. ويفحصون الأنابيب التي يتعطل عملها أحياناً، ويتحدثون.

أحس بحاجته إلى النوم، ربما من تأثير المخدر، أو من أثر التصادم. مد جسده فوق الفراش ونام.. أفاق بعد ساعات، كانت الحجرة مضاءة، والمرأة تجلس فوق البلاط العاري، أمام جسد زوجها الذي لا يتحرك. انسدل غطاء رأسها، فظهر شعرها المائل للاصفرار، وحبيبات العرق تحته، فوق جبهتها. وانحسر الثوب عن ساقها البيضاء. نظرت إليه. ثم أسرعت تشد الثوب على جسدها في فزع ابتسم لها. لكنها أبعدت وجهها عنه في ضيق. عادت ثانية لجسد زوجها الممدد.

وقف على الأرض العارية المتسخة. كان ما زال يلبس "الجورب" منذ أن حدث التصادم. تابعته من جلستها، ثم أرخت جفنيها. وتنهدت في أسى. اقترب منها:

–زوجك؟

(كان يعلم أنه زوجها. منذ أن قال الرجل للطبيب المسن ذلك. لكنه أراد أن يتحدث معها) أومأت برأسها. ثم أبعدت رقبتها عنه.

عاد إلى سريره. ماذا لو اتصل بابتسام. يخبرها بالحادثة. ربما يرق قلبها وتأتي إليه. لا. لا يستطيع فقد صدم بتصرفها: تتخلى عنه بعد كل ما قدمه لها، ومن أجل أشياء صغيرة ماذا لو اتصل بأخته؟ نظر في ساعته. كانت تقترب من الواحدة صباحاً. لا. سيقلقها الخبر، والموضوع لا يستحق هذا. فالجرح صغير للغاية. وساقه تتحرك. لا شيء سوى ألم خفيف. لو كانت مكسورة ما استطاع أن يحركها.

فجأة، قامت المرأة من مكانها في لهفة، وهي تنظر إلى جسد زوجها. نظرت إليه، لكنها لم تستطع أن تطلب منه المساعدة، أسرع إليها:

–ماذا حدث؟

كان الرجل يغمغم، ويخرج زبداً من فمه، قالت وهي تبكي بصوت مرتفع:

–أريد الطبيب بسرعة.

أسرع إلى الطرقة الطويلة. عاد بالطبيب والممرضة. فحصا الرجل ثم أمر الطبيب بإعطائه حقنة. وقال

للزوجة:

-اطمئني:

بعد أن خرجت الممرضة والطبيب، قال:

-ليتك تنامي بعض الوقت، فأنت مجهدة.

لم تعد تقطب وجهها كما كانت تفعل. لم تبتسم. لكن حالة وجهها كانت أقل من الابتسام بقليل. جلست فوق البلاط العاري ثانية. وجلس -هو- فوق السرير المقابل:

-لماذا لا تجلسين فوق السرير؟

ابتسمت. لكنها لم تقم من مكانها،

-ماذا حدث له؟

-اشتد عليه المرض في الصباح

مدت ساقيها، شبكتهما معاً:

-يقول الطبيب إنه نزيف داخلي

-ارتاحي فوق أي سرير. هل أخرج من الحجرة، لتتصرفي بحرية؟

قالت في حماس:

-لا. لا أستطيع النوم، كيف أنام وزوجي هكذا؟!

-لعلك لم تتناولي الطعام منذ أن أتيت؟

-بل منذ أن ساءت حالته في الصباح.

كانت لفة الطعام كما هي فوق الكومدينو أشار إليها قائلاً:

-تناولي الطعام. ممكن أن تصابي بمرض.

زفرت فهي متعبة منذ أن تزوجته. كان مريضاً من قبل أن تتزوجه. لكنهم أخفوا عنها هذا. لم تحس به كزوج أبداً.

أمسكت اللفافة. فتحتها. قدمت سندوتشاً.

-أمسكي هذا مني.

مدت يدها في تردد:

-يقولون إن سيارة صدمت سيارتك.

ضحك:

-لا أعرف للآن ما الذي حدث لسيارتي

-لم تتناول طعاماً منذ أن أتيت خذ لك سندوتشاً.

كان جائعاً جداً. لكن دافعه للأكل كان ليشاركها ذلك.

وجهها يزداد جمالاً وهي مبتسمة أمسك اللفافة. وتابعها وهي تلوك.

كانت تنظر إليه وإلى جسد الرجل المريض من وقت لآخر.

وجهها لم يعد مجهداً كما كان. قال:

-احضر لك ماء.

ابتسمت. حمل دورق المياه الفارغ من فوق الكومدينو وذهب لدورة المياه. كانت حجرات المرضى مظلمة. وحجرة الطبيب مظلمة أيضاً. عاد بالماء. أعطاه لها.

مد يده وخلع غطاء رأسها. أبعدت رقبتها في عصبية، غمغمت.

وضع خمارها جانباً، ولمس الشعر الناعم، تحركت وهي جالسة. أرادت أن تبتعد، وهي ما زالت تنظر بحرص وخوف إلى جسد زوجها.

داعب رقبتها العارية ثم صدرها. المرأة في حيرة، تريد أن تصرخ، ولا تستطيع، ما الذي يمنعها من سبه. أو إيقاظ المرضى والممرضات والأطباء. لو لم يكن زوجها فاقداً وعيه لكان قام من مكانه، لسماع تغمغمها.

جلس بجانبها بين السريرين، التصق بجسدها. دفعته، اندفع جسده كله بسرير زوجها، اهتز السرير وزجاجات الجلوكوز والأنابيب الدقيقة.

زوجها، الابن الوحيد لأبيه، أنفق والده الكثير عليها وعلى أسرتها -أيام الخطوبة- حتى يغطي على حقيقة مرضه الدائم. لا تذكر زوجها إلا متأوهاً يشكو الألم.

شدت شعر رأسه، وساقه التي تؤلمه، وملابسه الملطخة بالدم.

عندما قام من بين السريرين، كانت -هي- مجهدة لدرجة أنها لم تستطع القيام، ظلت نائمة لوقت طويل تنظر إليه في دهشة، ثم اعتدلت، أرادت أن تسبه، أو تعاتبه، لكنها لم تفعل.

قامت ونظرت إلى وجه زوجها الذي كان أكثر اصفراراً، أرادت أن يجئ -هو- ليراه معها. ليرى إن كانت حالته قد ساءت أم لا. لكنها لا تعرف اسمه. وما حدث بينهما -لا شك- قد جعلها تشعر بالحياء منه.

هزت جسد زوجها في فزع. ثم صاحت:

-تعال، انظر إليه.

أسرع -هزه معها، ثم أسرع إلى حجرة الطبيب. دفعها، فانفتح الباب. كانت الممرضة نائمة فوق مكتبها. والطبيب نائم فوق فراشه في آخر الحجرة. صاح في عجلة:

-أرجوك، الرجل حالته سيئة.

أسرعا خلفه. كانت -هي- منحنية فوق جسد زوجها، تبكي في صمت.

دفعها الطبيب. فحص المريض وقال:

-لقد مات.

نظرت إليه، وهو مشدوه فوق سريره البعيد، ثم صرخت. أحست بأنها تريد أن تقول شيئاً. خرج الطبيب والممرضة خلفه.

أسرع -هو- إليها. كانت تتحرك في جنون. شد جسدها إليه. دفنت وجهها في صدره وبكت. عندما أحس بأن المرضى سيأتون من الحجرات الأخرى، أبعدها عنه. انكفأت فوق الفراش وبكت.

***

في الصباح، جاء والد المريض وبعض النسوة. كانت -هي- قد تعبت من البكاء والصراخ. فجلست على الأرض بين السريرين، واضعة رأسها فوق يدها. صرخت النسوة. وبكى والد المريض، وهي تتابعه من وقت لآخر فوق سريره.

حملوا الجثة فوق "الترولللي، الذي دفعه الترمرجي خارج الحجرة. بينما دخل الطبيب الشاب قائلاً له:

-أبشر . ساقك سليمة. يمكنك الخروج.

خرج والد المريض وخلفه النسوة وراء الترولللي. وسارت -هي- في خطوات وئيدة، قبل أن تخرج من الحجرة نظرت إليه. لمحها وهو منهمك في جمع أشيائه.

□□□

سـهرة!

قصة: أنور عبد العزيز

[illegible] يجمعها لعب الدومينو وعشق الأحاديث وسحرها لساعات طويلة، على استحياء وأدب فطري يسلّم وبصوت خافت، يردّون أو لا يردّون إن كانوا في شغل عنه بلعبهم وأحاديثهم، بعينين متعبتين كابيتين وببراءة طفل يتأمل وجوههم ولا يراقب فيهم أي لعب أو حديث، ولقد اعتادوا على حضوره دون أن يتكلموا –حتى فيما بينهم– عنه بكلمة واحدة، كأنه كان منهم، أحبوه وتعاطفوا معه، وأنسوا فيه إنساناً –وكما تخيلوا وتصوروا– وحيداً معزولاً حتى لم يسألوا عن اسمه رغم مضي أيام عديدة على حضوره المتواصل المنظّم، لم تكن جلسته تستغرق دقائق قليلة حتى يلف له سيجارة يدخنها بمتعة ولذّة، ثم تنغلق عيناه وتنفتح ثم تنغلق في نومة هادئة هانئة صامتة لا شخير فيها، رغم صخب وضجيج جماعة اللعب وأحاديثهم وأصواتهم العالية الحادة، فإن نومته الهادئة الهانئة اللطيفة تأخذ مسراها، إن كثيراً من الناس يغفون للحظات ودقائق– من تعب أو سهر أو إرهاق– في المقاهي والدوائر والأسواق والسيارات ولكن المسألة هنا مختلفة، إنه نوم منظّم دقيق يشبه نوم البيوت والفنادق ويكاد يكون مؤقتاً بدقة، ويمر الوقت، يفتح عينيه، يتأمل الوجوه وقطع الدومينو ويرتشف قدحاً من الماء ثم يغطّ– بعد لحظات– في نوم أعمق.. جماعة اللعب أدركت أن سعادة هذا الإنسان تكمن في عدم التدخل في أموره وحتى في توجيه أبسط سؤال إليه، في بعض الأيام كانوا ينتهون من اللعب ويغادرون وهو نائم لا يشعر بغيابهم.. أتخيله في بيته بين زوجته وأولاده وأحفاده إن كان له بيت وزوجة وأولاد وأحفاد.. تقول زوجته العجوز– وهي محبّة حريصة على شريك عمرها– دعو الباب مفتوحاً فأبوكم في المقهى وقد يتأخر، يقول أولاده –بقلق– لو يستقر في الدار فمثله ليست المقاهي مكاناً لهم، ماذا يفهم رجل– وقد تجاوز الثمانين– من المقهى، ينتظر حفيده أن يعود له جدّه بحلوى، ولكن الليل يطول ويغلب الطفل النوم على حلم الجدّ وهداياه، ويقول ابنه الكبير أخشى عليه من مخاطر الليل وكلاب الليل الضالة الجرباء والبصر الكليل.. كان شيئاً عجيباً هذه القدرة المتواصلة على النوم في مكان مضئ زاعق بكل الأصوات المتجمعة المتداخلة العالية مع

صوت التلفزيون وصوت الجدول الهادر القريب المندفع في أسطوانات اسمنتية في الدهليز الأرضي.. مقهى الخوذة الألمانية، كنت أسميه بهذا الاسم، فقد كانت القاعة الشتوية فيه تحت قبّة إسمنتية كالحة السواد كئيبة مشقوقة متآكلة الجدران تشبه الخوذة الحديدية لجندي ألماني لم يخرج حيّاً من الحرب العالمية الثانية، كانت الخوذة ملمحاً بارزاً ثابتاً وواضحاً للمقهى تراها من بعيد ومن أي مكان ومن كل الجهات.. صار هذا الرجل الغائم –والثابت في نومته اليومية– ملمحاً آخر لهذه المقهى.. في حضوره وعند وداعه لم يكن يهتم إن حيّاه أحد بالسلام أو أهمله، كان الأمر عنده واحداً، لذا كانت جماعة اللعب –وكلهم من الشيوخ– حريصة على الترحيب به وتقبل وجوده بألفة ومحبّة.. نوم هذا الشيخ هل كان ترفاً زائداً ومتعة وراحة مضافة

لسعادة البيت أم كان هرباً من يقظة الحياة الحادة ومن عذاب البيت وإهماله وإنكاره- بعقوق- لكل ضنى وكدح هذا الرجل لعمر طويل، هل كان تعويضاً عن ليالي الأرق والمرض؟! هل كان هروباً من الزوجة العجوز - وربما كانت ثرثارة مؤذية لئيمة إن كانت باقية حتى الآن ولم تمت، هل هو هذا الولد الذي لم يعد يحتمل وجوده وهو تحت وطأة هذا العمر والأمراض المتكالبة القاسية، أيمكن أن تكون هذه المقهى مكاناً هادئاً مستوراً يحمي نومته وشيخوخته بدلاً من البيت الذي صار فاجعة ومحنة وفوضى- وبكل مكوّناته وموجوداته من البشر والأشياء- أيمكن أن تكون مقدمة لحلم الموت الرحيم- والنوم موت مؤقت- لينقذه من ورطة هذه الحياة من مبتداها حتى منتهاها.. لا أحد استطاع أو بالأحرى ما فكر أحد بذلك -أن يكتشف سر هذا النوم وسر هذه الزيارة اليومية للمقهى والإصرار عليها، هل استطاع هذا الشيخ أن يحقق متعة في هذا الحضور؟! ... مرّة -مرّة واحدة- وقد مرّت وانتهت أشهر الصيف الساخنة الحارة الملتهبة سمعناه يتكلم، وكان قد حضر مع موعد نوم الدجاج، كانت فراخ جديدة قد جلبها صاحب المقهى حائرة قلقة مضطربة تبحث عن مأوى لنومها- وكان قد هيأ لها مكاناً أرضياً للنوم، لكنها كانت وهي تحوم وتركض وتغادر خارجة هاربة من الفسحة الدائرية المتربة متجهة تتطلع إلى الفروع الواطئة لشجرة التوت الهرمة المعمرّة، وتحاول القفز إليها بمحاولات كثيرة فاشلة، فقط في ذلك اليوم تكلم الرجل الشيخ، كلمات قليلة مختصرة مبتورة، لم تكن كلمات واضحة، لكننا فهمنا أنه يقول لا فائدة، لا فائدة من حبسها، هذه طيور والطيور تنام على الأشجار ثم سكت، ولم يعد يتابع هرج الفراخ وحركتها وحيرتها وهي تبحث لها عن مكان أفضل للنوم.. ثم بدأ بعد دقائق طقسه اليومي بالنوم الذي كان تحقيقه وتنفيذه أسهل شيء عنده، ما إن يغلق عينيه حتى يبدأ رأسه -وهو جالس على التخت باستقامة- بالترفع فيفيق ويرفعه، ولحظات يترنح الرأس نحو الأسفل، وهكذا تظل حركة الرأس المترنحة الهابطة والمرتفعة تؤكد أن نومة الشيخ ستستمر وألا شيء يقلقها ويوقظها...

عندما كنت أغادر المقهى بعد منتصف الليل - وطاب لي فيها البقاء وأنا أشم نسمات الليل الباردة والريحان، كانت قد خلت من كل أحد، لم يبق غير صبي المقهى، كانت التخوت العتيقة الصحيحة المعوّجة المائلة والمناضد وأواني الماء الملونة والأقداح تبدو أشباحاً بظلالها بعد أن

أطفئت أنوار المقهى ولم يبق إلا انعكاسات ضوء عمود الكهرباء على الرصيف المواجه للمقهى، لم يعد لفراخ الدجاج أي دبيب أو صوت أو حركة وأسكت النوم ضجيجها بعد أن يئست من تسلق أي غصن في شجرة التوت، وعادت مدحورة مدفوعة لمهجعها الأرضي.. أضواء الشارع الطويل مطفأة، كنت ألتفت نحو المقهى وأنا أغادرها، كان الشارع كئيباً مهجوراً من كل حركة وصوت، السكوت العميق يلف المكان، فقط الخوذة الحديدية للألماني المقتول كانت تبدو شبحاً كريهاً وسط الظلمة السوداء، وكنت أراه قابعاً مركوناً فوق التخت العتيق المتيبس صامتاً ساكناً مختلطاً بأشباح الليل وظلال الأشجار والخزانات المعدنية لمياه المقهى وبالمقاعد والمناضد المنحنية والمائلة وأواني الماء والأقداح وخرطوم الماء الطويل الملتوي والممتد عبر حديقة المقهى الرطبة وسارية التلفزيون وقناني المرطبات المرمية المنطرحة على عشب الأرض وعلب السجاير الفارغة المتناثرة..

كان يبدو– ورغم كل الأشباح والظلال– ورغم نومته العميقة أن سهرته لم تكتمل بعد..

-الموصل

□□□

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة

قصص..محمد محي الدين مينـو

هكذا.. أصبحت خشبة

قصة: سهام المصري

1-الجائزة الأولى:

ببرودٍ أنثوي، رفعتْ سمّاعة الهاتف بعد رنينه، هذه أنتِ! كيف حالك؟ اشتقت لكِ كثيراً يا ميسا..، ماذا تقولين، قصّتي فازت بالجائزة الأولى،.. لا أصدّق، وكتبَ عنها في الصحف؟ ماذا قالوا أقوى قصّة ناصرت المرأة في نهاية القرن العشرين؟ أخبار سارّة يا ميسا، كعادتك.. دائماً تحملين الأخبار السارّة، بالطبع سأحضر الحفل وألقي القصّة..

بعد أيام وقبل بداية الحفل بساعتين رفعت ميسا سمّاعة الهاتف.. ماذا تقولين يا نور؟ لن تحضري الحفل؟ ولن تُلقي القصّة؟ أخوكِ الذي يصغرك سناً لن يسمح لكِ بالخروج حسناً، سأذهب بمفردي وأعتذرُ نيابة عن قصّة تناصر المرأة.

2-ثوبُها:

جلسَ على كرسيّه ينظر إليها وهي تقترب من كومة الثياب لتشعلها بعود ثقاب مغرور، سألها: هل أوصاك غاندي أن تحرقي ثيابك المستوردة؟ صغيرتي: جميع ثيابك من صنع وطني.. أجابته: هي من صنع نساء قريتنا، لهذا أحرقها- هذا الثوب الزهريّ اللون مزركشٌ بنقوش الخوف، وهذا البنّي مطرّزٌ بخيوط الخجل المستعار، وهذا ثوبُ الطفولة المشغول على مكنة التبعيّة، و...

انتظرتْ الكومة حتّى صارت رماداً، واتّجهتْ عارية إلى خزانتها العتيقة لترتدي ثوباً من صنع يدها.

3-شعرها كستنائي:

جلسوا تحت قبة مصنوعة من القصب البرّي، قلاع رملية، وشاطئ يمتدّ أمامهم بلا نهاية، وأحلام فتوّتهم تتقاذفها الأفئدة..

سألوه: ما لون عيني الحبيبة؟ أجابهم: بنّيّ، بلون الأرض.

وما لون شعرها؟ أجابهم: لا أدري.

ابتسمت واجتاحتها سعادة لو وزّعتها على أصقاع الأرض لما اتسّعت لها، فهي الوحيدة من بين الجالسات تتوشّح الحجاب.

4-خشبة المسرح:

كانوا يتسابقون لنيل العلامات المرتفعة، أنا، لم تكن تغريني العشرات ولا حتّى المئات، بل كنت منهمكة في تقصير شعري، ولبس البنطال، ولعب كرة القدم، انتقلنا بعدها إلى مدرسة أخرى وهم ما زالوا يتسابقون، أنا، كنت منشغلة بخلق حلم يسمّى المسرح، أجمعُ الفتيات تحت شجرة الصنوبر في الفرص، وأكون المؤلّفة والممثّلة والمخرجة، أدير المسرحيّة في أعلى مكان في الباحة.. اليوم أصبحتُ خشبة المسرح، وهم المخرجون.

□□□

قراءات... قراءات... قراءات

وقفة مع كتاب »الواقعية الاشتراكية«

[illegible] 1997 [illegible]

يحمد الدكتور بركات محاولته ربط الواقعية الاشتراكية الروسية بجذورها الواقعية وتسليط الأضواء على إرث الماضي، أي قبل قيام الثورة الروسية (1917)، وما تم فيه من إنجازات، ولكن كنت أتمنى لو توقف عند هذه الإنجازات وقفة متأملة، خاصة أن هذه الفترة قدمت لنا عمالقة في الإبداع وتجارب واقعية مدهشة (تولستوي، دوستفسكي، تشيخوف). ومع الأسف لم يرد ذكر هذا الأخير ضمن إرث الماضي (تشيخوف)، رغم أنه يعدّ معلماً لغوركي، وقد بدا لنا ذلك واضحاً من خلال الرسائل المتبادلة بينهما 2-، إذ وجدناه مرشداً لغوركي على الصعيد الفني للقصة، مؤكداً على جمالية اللغة الأدبية، داعياً إلى الانتباه للجرس الموسيقي للفظة وإلى التكثيف اللغوي، لذلك سنلاحظ لدى مكسيم غوركي، رؤية متوازنة للشكل والمضمون، بل نجده يشدد على العناية بالأشكال الفنية.

وهذا ما أشار إليه د. وائل بركات، وعدّه أمراً جديراً 1- مع أنه ليس بجديد على من سبق غوركي!.

دلالة عنوان الكاتب:

أضاف: د.وائل بركات إلى عنوان كتابه "الواقعية الاشتراكية" مفردتين، هما: "المغامرة والصدى"، يحسن بنا التوقف عند دلالاتهما:

"المغامرة": استخدمت للدلالة على الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي أما "الصدى" فقد استخدمت للدلالة على الواقعية الاشتراكية في فرنسة هنا لابد أن نتساءل: هل كانت الواقعية الاشتراكية مغامرة أدبية تكتشف الجديد وتقبل به؟ وبعبارة أخرى هل امتلكت القدرة على التجدد حتى نستطيع أن ندعوها بـ"المغامرة"؟

وقد لاحظنا أن د. بركات قد توقف عند منتصف الخمسينيات لأن الواقعية الاشتراكية أخذت بالانحسار بدءاً من هذا التاريخ على حد قوله في المقدمة، وفي ثنايا الكتاب لا يكتفي بالقول إن الواقعية الاشتراكية انحسرت، بل يعلن غياب نظرية الواقعية الاشتراكية إثر وفاة جدانوف وستالين3- (1953).

أعتقد أن أي مذهب أدبي يتخذ طابع المغامرة لن ينحسر أو يغيب أبداً، لهذا يحس المرء تناقضاً بين عنوان "المغامرة"، والمحتوى الذي يؤكد غياب أو انحسار الواقعية الاشتراكية!...

كذلك يشمل التناقض المفردة التي استخدمها د.بركات للدلالة على الواقعية الاشتراكية الفرنسية "الصدى" إذ توحي أن التأثر الفرنسي بالواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي تأثر حرفي "صدى" مع أن د.بركات أثناء دراسته سلّط الضوء على خصوصية الواقعية الاشتراكية الفرنسية، وبيّن كيف أكد النقاد الفرنسيون من بينهم موسيناك أن الوصول إلى الواقعية الاشتراكية لن يكون إلا من خلال الواقعية الفرنسية. فهم متمسكون بانتمائهم القومي وبتراثهم الواقعي ويؤكدون أن على الكتاب الفرنسين إضفاء طابعهم الخاص على إبداعهم.

لاشك أن مثل هذه الأقوال تؤكد لنا أن الواقعية الاشتراكية الفرنسية لم تكن صدى للواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي، خاصة لو تأملنا إنجازات روجيه غارودي في كتابه "واقعية بلا ضفاف" حيث جعل الواقعية تتسع لسائر المبدعين، إذ إن "كل فن له أصل في

الواقع"4–.

لو تأملنا أيضاً، إنجازات لوسيان غولدمان (الذي ولد في رومانيا لكنه استقر في فرنسة، وكتب أعماله النقدية بالفرنسية) نجده يعدّ العمل الأدبي كلاً يتبع جملة وتفصيلاً تماثل البنيات، من الموضوعة الأخلاقية حتى أدق تفاصيل التعبير 5–، وبذلك مزج بين البنيوية والواقعية الاشتراكية.

نعتقد أن مثل هذه الإنجازات لا يليق أن ندعوها "صدى"!...

المنهج المقارن:

رغم ذلك يحمد للدكتور بركات اتباعه المنهج المقارن، إذ تناول الواقعية الاشتراكية بصورتها الأصلية في الاتحاد السوفييتي وقارن بينها وبين الشكل الذي اتخذته حين انتقل تأثيرها إلى الأدب الغربي (ممثلاً بالأدب الفرنسي) فرصد لنا أوجه الشبه وأوجه الاختلاف بين الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي، والواقعية الاشتراكية في فرنسة.

وبفضل إشارته إلى خصوصية الواقعية الفرنسية (حيث أكدت على ضرورة التمسك بالانتماء القومي وبالتراث الواقعي الفرنسي مما يعني إضفاء الطابع الخاص على الإبداع)، استطعنا أن نتلمس أو بالأحرى نتعلم (عن العرب) كيف يكون التأثر بالآخر إغناء للذات لا إلغاء لها.

فقد انطلقت الواقعية الاشتراكية الفرنسية من أساس الثقة بالنفس التي هي الركيزة الأولى للتأثر بالآخر، لهذا يقول أراغون "لن تجد الواقعية الاشتراكية قيمتها العالمية إلا إذا غاصت في أعماق الواقع الخاص الذي تنتمي إليه".

إن الواقع الخاص يعني انتماء للأمة بكل همومها وآمالها وانتماء للتراث بكل إنجازاته يؤدي إلى خصوصية في الإبداع.

في الحقيقة، إن الحديث عن الاختلاف بين الواقعيتين الفرنسية والسوفيتية بدا لنا سريعاً لا يفي بالغرض، فمثلاً نجده يتحدث عن جوانب الاختلاف في البطل الإيجابي وجوانب اللقاء، فيوضح "أن البطلين

يحافظان على مميزات مشتركة، ويتوجهان نحو هدف واحد، وهو إعطاء مثال للإنسان الشيوعي الشجاع والثوري، والمثالي الشريف الذي يمكن للقارئ أن يقتدي به ويحذو حذوه، وبذلك يحقق وظيفته التربوية تجاه الطبقة العاملة"6–.

وهو حين يتحدث عن جوانب الاختلاف نجده يشير إليها بجملة سريعة دون أن يوضحها، إذ يقول "باستثناء بعض الخصائص الشكلية"، كنا نتمنى لو وضح هذه الخصائص الشكلية التي تختلف بها المدرسة الفرنسية عن المدرسة السوفيتية.

نقد الواقعية الاشتراكية:

نلمح في مقدمة كتاب "الواقعية الاشتراكية: المغامرة والصدى"، وعداً بالموضوعية، لذلك لن نلمس لدى د.بركات مبالغة في المدح أو تشدداً في الذم فقد بيّن أن هذا المذهب الأدبي، –على خلاف غيره من المذاهب الأخرى– خضع في كثير من مبادئه للتوجهات السياسية ولرغبات رجال السياسة وسلّط الأضواء على الحقبة الستالينية التي أرادت للأدب أن يكون رديفاً للدعاية، فخضع مثلها لرقابة صارمة، فأصبح كأنه واحد من القطاعات الاقتصادية أو الخدمية.

يضاف إلى ذلك كله أن عدداً كبيراً من الكتاب فهم أن المطالبة بنقل الواقع ووصفه بدقة فنية على أنه نقل كامل وتصوير خرافي، فتم الخلط بين المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي.

كل ذلك أدى إلى الإساءة إلى جمالية الواقعية الاشتراكية، فقد أصبحت أدب المحتوى الأيديولوجي المحدد، وبيّن د.بركات أن أصحاب هذا المذهب لايعارضون الخيال أو الغنائية التي ربما بدت مناقضة للواقعية، بل على العكس يدعون إليها، لكنهم يرفضون بالمقابل الفردية والذاتية7–.

[illegible]

[illegible]

في الحقيقة لا نجد الدكتور بركات يعلق على هذا القول الذي يمس إشكالية الإبداع الأدبي وطبيعته، الأمر الذي يعني لا يمكن أن نلغي الجانب الذاتي لصالح الموضوعي، إذا أردنا أن نقدم عملاً إبداعياً ذا سمات جمالية خاصة، يقبل عليها القراء.

لذلك يبيّن لنا د.بركات أن الأعمال الأدبية التي التزمت بالأيديولوجية الماركسية وبالبطل الإيجابي المنتصر، وباللغة السهلة، لم تكن مقروءة على نطاق واسع لسببين: "أولهما خصائصها المملة في الغالب، وثانيهما المستوى الثقافي المتواضع للعمال8-.

إن مثل هذا القول ألا يلغي المقولة الأساسية للواقعية الاشتراكية وهي أن الغاية من الكتابة الأدبية الإسهام في تطوير المتلقي والنهوض به.

إنّ القضية التي أثارت الجدل الأكبر بين منظري الواقعية الاشتراكية والنقاد الغربيين هي قضية حرية الفنان، فقد أكد الواقعيون الاشتراكيون ضرورة التقيد بالقرارات والتعليمات الحزبية، في حين نجد النقاد الغربيين يؤكدون حرية الفنان في اختياره وعدم توجيهه إلى موضوعات بعينها إن أي تدخل خارجي يُفرض على الفنان يشوه العمل الأدبي إذ يلغي الجانب الأساسي فيه وهو الإبداع.

لم يبرز د.بركات موقف لينين المتناقض، حين أعلن ضرورة "أن يصبح الأدب جزءاً من مصلحة البروليتاريا، يجب أن يكون جزءاً أصلياً وأصيلاً، من العمل المنظم المنهجي للحزب"(ص17)، ثم يقول في الصفحة التالية مؤكداً حرية الأدب "كل كاتب حر في أن يكتب وأن يعبّر عن كل ما يريد دون أدنى قيد".

لا أدري إن كان يحق لنا أن نفسر عدم توقف د.بركات عند هذا التناقض كونه متحمساً للواقعية الاشتراكية ومتحمساً لحرية الأديب معاً، لذلك، لم يرَ التناقض بين المقولتين باعتقادنا.

وبإمكاننا أن نلمح تناقضاً بين منظري الواقعية الاشتراكية الذين أكدوا حرية الأديب، مما يتيح تنوعاً خصباً في الأشكال والأساليب وبين تجليات الواقعية، على صعيد تطبيقي، في الحقبة الستالينية، حيث اخترقت المبادئ المتعلقة بالحرية من خلال قرارات وأوامر سياسية وإدارية، مما جعل الكُتّاب، في هذه الحقبة، عاجزين عن إنتاج أعمال ذات قيمة فنية، لذلك عجزت هذه النظرية، إثر وفاة ستالين عن الاستمرار في الحياة، ولهذا رأى كثيرون في هذه النظرية خضوعاً للسلطة السياسية، وعدّوها قطيعة مع الفن والأدب وخنقاً لحرية الإبداع 9-
.

لم يبرز لنا د.بركات مدى المعاناة التي عانى منها الكتاب حين أنشأ ستالين اتحاد الكتاب بعد أن ألغى كل التجمعات الأدبية، فضم إليه معظم الكتاب على مختلف اتجاهاتهم السياسية والفكرية، واجتمعوا في أول مؤتمر لهم عام 1934 ليعلنوا فيه تبنيهم لمذهب الواقعية الاشتراكية10-.

المصطلح:

صحيح أن د.بركات توقف عند الإرث الواقعي الذي سبق الواقعية الاشتراكية، لكنه لم يتوقف عند مصطلح الواقعية الروسية، ليحدد معالمه وتفصيلاته، مع أن هذه الواقعية (واقعية تولستوي، دوستفسكي، تشيخوف...)، تركت أثراً في الأدب العربي، باعتقادنا، أكثر مما تركته الواقعية الاشتراكية.

إن مثل هذا التحديد لمصطلح الواقعية يتيح الفرصة لفهم الإضافات التي أضافتها إليه الواقعية الاشتراكية، وهل كانت هذه الإضافات لصالح الواقعية أم لا؟!...

يبدو لنا الدكتور بركات متبنياً مصطلح "الرومانسية الماركسية"، كما عرّفها أراغون، إذ يراها "تقوم على المعطيات العلمية للماركسية، ولا تستند على الأحلام الطوباوية، إنها الإحساس الذي يرافق الانتقال من الطوباوية إلى الواقع العلمي".

إننا نلاحظ في هذا التعريف إلغاء للمقولة الأساسية للرومانسية التي تعتمد الحلم والخيال والفردية كما نلاحظ طغيان المعطيات العلمية أي طغيان مقولات الواقعية الاشتراكية، لذلك لم يبق من مصطلح "الرومانسية الماركسية" سوى المقولات التي تمس الواقع الاشتراكي.

ولكن قد يعترض أحدهم على هذا القول بأن الرومانسية الماركسية تعتمد الحلم بمستقبل أفضل، فهي لا تلغي الحلم، لكننا لو تأملنا هذا الحلم لوجدناه مؤطراً بإطار واحد (الحلم بمستقبل اشتراكي).

ولاشك فإن هذا التحديد للحلم يكاد يعدّ إلغاء له باعتقادنا.

كذلك لم تتضح لنا معالم مصطلح "الواقعية الاشتراكية الفرنسية"، فبدا لنا جزءاً من مصطلح "الواقعية الاشتراكية السوفييتية"، دون أن تبرز ملامحه الخاصة، رغم أن د.بركات أشار إليه إشارة عابرة.

هناك قضية كنت أتمنى لو توقف عندها وهي: هل انتشرت الواقعية الاشتراكية في فرنسا أكثر من أي بلد عربي آخر؟! وماسبب هذا الانتشار؟ هل لإقامة غوركي في فرنسا أثر في انتشار الواقعية الاشتراكية فيها؟ هل لمبادئ الثورة الفرنسية أثر في هذا الانتشار؟..

أعتقد أن الذي بقي من الواقعية الاشتراكية هو المنظور المرن الذي تبنته الواقعية الفرنسية، أي "الواقعية بلا ضفاف"، التي تتجاوز الأطر المسبقة، وتفسح المجال للرؤى الجديدة التي تبدعها مخيلة الاديب بعيداً عن القوالب الجامدة، لذلك قد تسقط الأنظمة التي أوجدت الفكرة، ولكن هذه الفكرة ستبقى ما دامت تنفع الناس وترتقي بحياتهم.

أخيراً ذكّرنا هذا الكتاب بإشكالية يعاني منها أدبنا العربي وهي:

تقديم الهم العام (قضايا المجتمع والأمة) عبر النص الأدبي، إذ يلاحظ المتتبع، أن الهم العام كثيراً ما يقدم بعيداً عن الهم الخاص، فيتحول الأدب إلى مايشبه الخطابة والدعاوة، وقد بدا ذلك واضحاً في أقرب الفنون إلى الذاتية (الشعر)، وأكثر الفنون موضوعية (الرواية).

إننا نعتقد أن صوت الهم الخاص يهب النص الأدبي جمالية خاصة تؤثر في المتلقي خاصة إذا استطاع الأديب أن يخرجه بنبض الهم العام.

❑

■ الحواشي:

1- د.وائل بركات، "الواقعية الاشتراكية: المغامرة والصدى"، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997، ص 84.

2- مراسلات غوركي . تشيخوف، ترجمة جلال فاروق الشريف، دار دمشق، بيروت، ط2، 1981.

3- "الواقعية الاشتراكية: "المغامرة والصدى"، ص 117.

4- نبيل سليمان، "أسئلة الواقعية والالتزام"، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1985، ص 50.

5- لوسيان غولدمان، يون باسكادي، جاك لينهارت، جاك دريدا، جان دفينو، ر.هيندلس: "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986، ص 80.

6- "الواقعية الاشتراكية: المغامرة والصدى"، ص 168.

7- المصدر السابق، ص 56.

8- المصدر السابق نفسه، ص35.

9- المصدر السابق، ص 64 بتصرف.

10- المصدر السابق، ص 192.

د. ماجدة حمّود.

❑❑❑

أشكال حضور المتنبي

[illegible]

قرأنا له المقالات وبعض الترجمات عن الروسية فكان في نثره قريب الشبه منه في شعره متقن اللغة موجز الكلام.

وكنتُ أخاف على شاعريته من توزع النفس هذا ولكنه يملك أن يكون مؤثراً في نثره كما هو في شعره... وهو بهذا النتاج الموزع بين الشعر والدراسة والترجمة يؤكد حضوره الإبداعي كما يؤكد غنى وتنوع تجربته التي ترفدها ثقافة تغذّى دائماً بالمفيد والجميل.

آخر نتاج لهذا الشاعر كتاب صدر عن اتحاد الكتاب العرب يُلقي فيه الضوء على جانب من العلاقة بين الإبداع والتراث، ويوضح المقولة المعروفة في هذا المجال: وهي: أن صغار المواهب يذهبون إلى التراث، ويبقون هناك يكررون ويقلّدون؛ أما أصحاب المواهب الحقيقية فيقتربون من التراث لفهمه ومحاورته، ومن ثم تجاوزه بالإبداع.

هذا ما حاول (ثائر زين الدين) أن يوضحه من خلال أشكال حضور المتنبي عند بعض الشعراء العرب المعاصرين، في دراسة حملت عنوان

"أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر".

... أما لماذا اختار هذا الموضوع؟ يجيب: أولاً: لأنه جديد لم يعطَ حقّه من البحث وثانياً لأن مسألة استلهام الشخصيات التراثية هي أحد الأشكال الأكثر رقياً من الناحية الفنية للتعامل مع التراث....

وإذا سألنا... لماذا المتنبي بالذات؟ جاء الجواب لسببين أحدهما موضوعي يتمثل بأهمية المتنبي كشاعر وكشخصية مميزة وفريدة ولأهمية المرحلة التاريخية التي عاش فيها إضافة لحضوره الكثيف في قصائد الشعراء من الثلث الثاني من هذا القرن... وثانيهما سبب ذاتي لأنه كتب ذات يوم قصيدة استلهم فيها

هذه الشخصية كان عنوانها "بين المتنبي وضميره"، وبعد أن نشرها بدأ ينتبه إلى الشعراء الذين تعاملوا مع المتنبي في محاولة كي يعرف ماذا أضاف إلى ماقاله الآخرون؟ فكانت هذه الدراسة التي بين أيدينا والتي ألقى الضوء فيها على أشكال حضور المتنبي في الشعر العربي المعاصر.

[illegible] : الاستهلال بنص للمتنبي وهو أمر كثير الشيوع في الأدب المعاصر عامة، وفي الشعر على وجه الخصوص، وهو إن كان شديد الشبه بالتناص الثقافي من حيث تعالق بين النص الذي يبدعه الأديب ومجموعة النصوص الأخرى الهامة والشائعة حين يستدعي السياق الدلالي ذلك فتلتحم بالنص وربما ذابت فيه، إلاّ أن النص الذي يستهل بن الشاعر قصيدته -على

سبيل المثال– يبقى خارجياً لا يندغم بالمتن الشعري ولا يذوب فيه.

والاستهلال –كما يرى الباحث– تقنية على غاية كبيرة من الأهمية إذ يضع بين يدي المتلقي مفتاحاً ما للنص أو يضيء جانباً كان من شأنه أن يكون مظلماً.... وقد يكون بذرة الإبداع الأولى التي أنتشت ونمت فقدمت للشاعر الجديد قصيدته الجديدة وما إلى ذلك...

ويذكر الباحث مثالاً على الاستهلال الناجح (محمود درويش)، حين استهل ديوانه (هي أغنية... هي أغنية).. الصادر عام 1986 – بشطر للمتنبي "على قلق كأن الريح تحتي".... وسبب نجاح هذا الاستهلال، أن قصائد المجموعة كتبت بين عامي (1984–1985م)، حيث سيطر نفَس شعري مخذول وحزين إثر الاجتياح الإسرائيلي للبنان ، وحصار عاصمتها، وما تلا ذلك من هزيمة للمقاومة الفلسطينية وتخلٍّ عربي عنها وخروجها إلى البحر...حين تعلم ذلك نجد أن المسألة ليست إعجاباً من درويش بشطرٍ من بيت للمتنبي بل الأمر أعقد من ذلك بكثير. ص16.

آ لذ تثمى آسقك هوكحسدذ غامدبكلمالى عـشذ غى شهذب جيِّدب.

ويعمد فيه الشاعر إلى استخدام شخصية المتنبي بشكل عابر من خلال الإشارة إلى شيء يخصّه (اسم، موقف، فكرة ما....) فيخصّص له فقرة ضمن القصيدة محاولاً شحن القصيدة بطاقة إيحائية كبيرة تأتي من خارج النص وتكون عوناً للشاعر... والأمثلة كثيرة على هذا الشكل من الحضور منها: محمود درويش في قصيدته (أرى شبحي قادماً من بعيد) التي يطل منها على المكان الواحد في أزمنة متعددة ومتعاقبة وكأنه رياضي أو فيزيائي يثبّت إحداثيات المكان ويغيّر إحداثيات الزمن، فيرى من مكانه كلّ ما مرّ على هذه البلاد ويحاول أن يستشرف المستقبل.

ومنها (شوقي بغدادي)، الذي استدعى المتنبي، انطلاقاً من صفة أو ميزة عنده دون اللجوء إلى الاسم في قصيدة له عنوانها "سطران في آخر الشوق/ مكاشفة وداعية في الستّين"، وهي سيرة ذاتية للشاعر مقدّمة بشكل مكثّف وآسر يقول فيها:

[illegible]

إن هذا المقطع مُتعدد الدلالات والإحالات يُحيل إلى أبي الطيب الشاعر الذي تروي إحدى الحكايات أنّه ادّعى النبوة. ويحيل إلى أبي الطيب أيضاً لأنه يستند إلى مايحمله الكثير من شعر المتنبي من نزعة الزراية ونزعة السيطرة"، ص 19.

ويستدعي (بيان الصفدي) المتنبي انطلاقاً من بيتين مشهورين للشاعر فيجعل روح المتنبي كامنة خلف كلّ عبارات النص... لقد أراد بيان في هذه القصيدة التي تحمل عنوان "شاعر" أن يرسم صورةً للشاعر –المثال كما يراه فجاء هذا المزيج من المتنبي، ولوركا، ونيرودا، ومايا كوفسكي، وغيرهم، ممن كانت كلماتهم جماراً تشتعل وتضيء، ودفعوا جميعاً ثمن نقائهم وحبهم لأوطانهم وللإنسانية ص 22.

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى توظيف فكرة معيّنة للمتنبي ضمن قصيدة يحاول شاعرها أن يتقمص هذه الشخصية إمعاناً في محاولة إقناع القارئ أو جزء ليشارك في اللعبة الفنيّة.. ونجح بعضهم، كما لم ينجح بعضهم الآخر مثل (البياتي)، الذي لم ينجح أن يستدعي في أذهاننا شخصية المتنبي في قصيدته (مرثية إلى عائشة)، من مجموعته (الموت في الحياة)، ص 22.

ثكت آسقكطكحسدذ : المتنبي محور لقصيدة؛ وهذا النمط هو الأكثر شيوعاً بين شعرائنا حيث يقف بعضهم قبالة المتنبي ويخاطبونه؛ منهم من يثني عليه ويعظمه فارساً وشاعراً..... وبعضهم يُعاتبه ويستنكر عليه أن يمدح فلاناً أو يقبض ثمناً لشعره أو يطمح للحصول على إمارة وما شابه ذلك....

ويرى الكاتب أن هؤلاء الشعراء هم استمرار للخصومة القديمة حول المتنبي التي كانت قائمة بين فريقين: الأول يُعاديه بشدّة.... وكلا

الفريقين بعيدعن الدقة والموضوعية وروح العمق والتحليل.

وتكاد لا تخرج عن هذا النمط القصائد التي تُقال في المناسبات الاحتفالية تكريماً لأبي الطيب... ومعظم هذه القصائد لم ينجح في توظيف المتنبي رمزاً تراثياً يشير إلى شيء معاصر، فظل تعاملها معه –من هذه الناحية– قاصراً وضعيفاً ويسوق على سبيل المثال، قصيدة (الأخطل الصغير)، في المتنبي التي عنوانها (المتنبي والشهباء)، التي لم يرق المتنبي فيها عند الأخطل إلى مستوى الرمز ولم يستطع الشاعر إخراج هذه الشخصية من زمنها، فظلت تعيش في القرن الرابع الهجري، رغم جمال (الخطاب وعذوبته... ومثله كان عمر أبو ريشة في قصيدته التي عنوانها (شاعر وشاعر) التي قالها في ذكراه الألفية ومثل هذين الاثنين كان (الشاعر القروي) في قصيدته التي تحمل عنوان (نبيّ)، والتي قالها عام 1935 في المهرجان التذكاري لمرور ألف سنة على وفاة المتنبي.

أما (البردّوني) في قصيدته (وردة من دم المتنبي) فقد قدم شيئاً من الاجتهاد وأعاد فيه نظم مجموعة من أبيات المتنبي على طريقته، وتأتي المقارنة في غير صالح البردوني، ص 31.

ولعل الفشل في هذا الأمر، يعود إلى صعوبة استلهام التاريخ في سبيل إنجاز أثر أدبي لأن هذه العملية تقتضي اكتشاف الماضي التاريخي بهدف تمثّله واستخلاص مايمكن استلهامه منه.

[illegible]:

القصائد التي تنضوي تحت هذا النمط من التعامل مع شخصية المتنبي يحمّلها أصحابها جزءاً كبيراًمن المواقف التي فرضتها مرحلة كتابة هذه القصائد.

ويفصّل الكاتب القول في قصيدتين على هذا النمط، واحدة لـ (أمل دنقل)، عنوانها من (مذكرات المتنبي في مصر) قالها بعد نكسة حزيران عام 1967 والثانية (لفايز خضور)، كتبها بعد حرب تشرين التحريرية عام 1973م تحمل عنوان (المتنبي يقرأ في كتاب قاسيون) ويطيل الكاتب الوقوف عند قصيدة (فايز خضور) التي تتألف من ستة فصول ومقدمة جاءت في أربع مقاطع وقد استهل الشاعر كلاً من الفصول والمقدّمة ببيت للمتنبي، والحقيقة أن عملية تقسيم القصيدة إلى مقدمة وفصول مرتّبة بشكلٍ متنامٍ أمر لا يسيء إلى النّص، ولا يمزق كليته وبناءه بقدر مايعكس رغبة خضور المعروفة في إخراج الهيكل المعماري للقصيدة الحديثة من دائرة النمطية والتقليد بالإضافة إلى انسجام هذا التقسيم مع عنوان النص، فالنص كتاب والكتب عادة تتألف من مقدمات وفصول مختلفة ولكل فصل أن يعالج فكرة ما، موضوعاً جديداً يختلف عن سابقه أو يعمقه ويتّمه...

يُلاحظ الكاتب أن المتنبي غير موجود إطلاقاً إلا في العنوان ولو حذفنا اسمه من عنوان القصيدة لوجدنا أنفسنا أمام نص لا علاقة له من قريب أو بعيد إلاّ بفايز خضور والوطن العربي سنة 1973، ولهذا فالعنوان يؤثر هنا تأثيراً دلالياً في النص بالإضافة لأبيات المتنبي المختارة بأناة وذكاء، والتي لا تشكل عكازاً للنص، بقدر ما تدخل في علاقة تأثير متبادل معه ويستطيع القارئ أن يدرك ما لهذه الأبيات من أهمية حين ينتبه إلىأن أربعة فصول من ستة استهلّها الشاعر ببيت من قصيدة المتنبي الأشهر "على قدر أهل العزم تأتي العزائم"، وهي القصيدة التي قالها يمدح سيف الدولة بعد انتصاره على الروم. سنة (343هـ – 1954م) ، وبنائه ثغر الحدث.

إن المتنبي في هذه القصيدة ليس قناعاً فنياً، فالشاعر يحاول أن يستدعي هذه الروح العظيمة التي شهدت نصر سيف الدولة على الروم وبناءه لثغر الحدث على جماجم الأعداء في زمنٍ هو زمن التردي العربي، لتأتي الآن وتحوم فوق جبهات القتال فوق جبل الشيخ والحمّة وطبّريا وسيناء وقناة السويس وتشهدحدثاً عظيماً في مرحلة سوداء من مراحل حياة العرب.

إنّ المقدمة ومعظم الفصول تأتي على لسان متحدثٍ ما لعلّه فايز خضور نفسه أما المتنبي فهو الشخص الذي وضع قاسيونُ كتابَه بين يديه وقال له: اقرأ بنفسك، ص39.

[illegible]: يفتتحه الشاعر بقول للمتنبي يركز فيه على دور الإرادة والصبر في بلوغ المعالي، ولا يقبل أعطيات الزمان فقط، يقول البيت:

[illegible] [illegible]

[illegible] فهو فصل غريب يبدأ بقول المتنبي:

[illegible] . [illegible]

وهو فصل أبيض لا كلام فيه سوى ملاحظة تأتي في آخر القصيدة تقول:

"أوراق هذا الفصل متروكة في مرصد جبل الشيخ والقنيطرة".

والشاعر هنا ترك للقارئ أن يشارك بطريقة ما في كتابة النص فترك له هذا الفصل بعد أن قام بتوجيهه بالشكل الذي يريد.

ويستهلّ خضور الفصل السادس والأخير من قصيدته: بقول أبي الطيّب:

لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي ... وللحبّ مالم يبقَ منّي وما بقي

والمعنيّة عند خضور هنا هي البلاد التي تسفح لأجلها الدماء، هو الوطن. ص45.

أما قصيدة أمل دنقل (من مذكرات المتنبي في مصر)، فقد جاءت بأسلوب قصصي ناجح لبس فيها الشاعر شخصية المتنبيّ قناعاً أراد من خلاله إيصال مجموعة من المواقف والآراء وتمكن من جعل هذه الشخصية عنواناً على مرحلة تمر بها مصر بعد نكسة حزيران عام 1937.

ويُلاحظ القارئ أن شخصية المتنبي محقونة بوعي معاصر، وعي شاعر تقمّص في القرن العشرين، ففي القصيدة أبيات سحبت الزمن من القرن العاشر الميلادي إلى القرن العشرين، من خلال تحويرات بسيطة مثل تبديل قول المتنبي: "أم لأمر فيك تجديد"، بحيث صار: "أم لأرضي فيك تهويد"؟ وكلمة "ثعالبها"، التي صارت "عساكرها"، وقد يشمن وما تفنى العناقيد"، التي صارت "وحاربت بدلاً منا الأناشيد"، فأصابت القصيدة -كما يرى الباحث -الكثير من غاياتها فكرياً وفنياً ص 50.

خؤ‌ل ز آسقلطك‌حـهـدذ:

المتنبي معادل تراثي لبعد من أبعادتجربة الشاعر وفي هذا النمط يستدعي الشاعر المعاصر المتنبي حين يعيش تجربة ما تدفع إلى ذهنه تجربة عاشها المتنبي... كأن يمر العيد على (يوسف الخطيب) وأهله وأحبائه خلف الأسلاك، فيستذكر العيد.. على أبي الطيب وهو في بلاط كافور بعيد عن سيف الدولة وغيره ممن يحبهم الشاعر. ص 51.

وتتألف هنا قصيدة محمود درويش (رحلة المتنبي إلى مصر) في مجموعته (حصار لمدائح البحر) حين خرجت المقاومة إلى التيه... إن استحضار شخصية المتنبي هو عملية إيجاد معادل تراثي لبعد من أبعاد التجربة (الدرويشية-الفلسطينية) في الخروج من المكان (الجغرافيا) والزمان (التاريخ)... تتألق القصيدة لأسباب كثيرة... بحيث نصل في النهاية إلى معنى يستقر في الوجدان هو: أن شاعراً ك(المتنبي- درويش) لا يجد مكاناً يلتجئ إليه مكاناً يحمي أحلامه وعواطفه إلاّ الأغنية- القصيدة التي تحل محلّ الوطن.

يختم الكاتب تعليقه على استحضار درويش للمتنبي قائلاً: هكذا نُلاحظ أن صورة المتنبي التراثية المحذرة والمنتبهة إلى خطر الروم من الخارج وخطر العبيد من الداخل، والشرذمة والأحزاب بين الإخوة، بما لبسته هذه الصورة من أبعاد جديدة، ووعي معاصر متميز، تنقلب إلى معاصر في زمن قريب الشبه من زمن الجد العظيم، ص 59.

ويختار الباحث قصيدة للبياتي كتبها عام 1963 تحمل عنوان (موت المتنبيّ)، والتي يرى فيها ذلك الصراع الأبدي بين الفنان ومايملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع وبين السلطة الزمنية الغاشمة وما تملكه من أسباب البطش والخداع والمكر أي أن البياتي قال لنا بشكل ما إن المبدع يعيش حياتين إحداهما في عصره وهي الأمر بما تحمله من ألم وغربة وما إلى ذلك..... والأخرى في العصور اللاّحقة فيصبح

رمزاً إنسانياً وبالتالي فالظلم والقهر زائلان والشاعر خالّد بقوة روحه وفنه، ص 65.

زئغ ز آسقلطك‌حـهـذبك‌لقمـاى لحـذك‌قفّ ا:

في هذا الشكل يطمح الشاعر لقول ما تعجز الأنماط السابقة عن حمله أو التعبير عنه، فيلجأ إلى اتخاذ الشخصية التراثية محوراً لعمل ضخم يمتد على مساحة كتاب؟ أو مجموعة شعرية كاملة محاولاً طرح رؤية معيّنة أو تقديم مشروع شعري فكري ما، ومتخذاً من الشخصية فرساً لهذه الغاية ويسوق الكاتب نموذجين على هذا النمط هما "الدخول في شعب بوان"، لمحمد عمران الذي صدر عام 1974.

والثاني "الكتاب" لأدونيس الذي صدر عام 1997.

محمد عمران والمتنبي:

تتألف مجموعة محمد عمران "الدخول في شعب بوان" من خمس قصائد يلاحظ الباحث عليها ذلك الحشد الهائل من الرموز التاريخية والدينية والأسطورية فلم يترك لكل رمز مجاله الحيوي الذي لابد منه ليتحرك فيه، بل جاءت الرموز متتالية دون أن تترك لنا أن نلتقط أنفاسنا، وكل ما قدمته هذه الرموز هو فكرة انقلاب المفاهيم وتبدّلها إلى نقيضها... وكان يكفي أن يورد الشاعر رمزاً أو اثنين من كل ماسبق حتى يصل إلى الغاية نفسها بتكثيف وإيجاز...

كما يلاحظ الباحث على محمد عمران أنه لا يحافظ على مدلول محدد أو متقارب للرموز التي يستخدمها، فالرمز قد يستخدم لدلالة معيّنة في مقطع ما ثم يستخدم لنقيضها في مكان آخر؛ ثم مثل رموز (الماء-الشمس- البحر)، ص 81.

ويخلص الباحث إلى نتيجة يوجزها كما يلي: إن نظرة شاملة إلى نصّ محمد عمران تؤكد لنا أن الشاعر استطاع أن يستفيد من مخزون الذاكرة المكون من نصوص قديمة ومعاصرة، وأساطير وتاريخ وتراث شعري، ممّا يؤكد أن النصّ المعاصر بصورة ما ليس إلاّ تشكيلاً عضوياً حداثياً لمجموعة من النصوص القديمة التي يُحسن الشاعر توظيفها بطريقة معاصرة. ص86.

أدونيس والمتنبي:

في (الكتاب) الذي يقع في ثلاثمئة وثمانين صفحة من القطع الكبير، يتخذ أدونيس شخصية المتنبي وسيلة وفرساً لطرح رؤياه في التاريخ العربي الإسلامي، وبصورة مافي الذات العربية من خلال قراءة شعرية تاريخية يستعيد فيها هذا التاريخ أو الكثير منه على ضوء الحاضر المعاش ص 87.

ويرى الكاتب أن أدونيس يرتدي قناع المتنبي- الرائي، وينجح هذا التماهي بين الشخصيتين (أدونيس، المتنبي)، لعدة أسباب.

ويُلاحظ الكاتب على أدونيس ملاحظات منها:

. أن أدونيس اقترف خطأ الذين انتقدهم، حين قدّم جانباً واحداً من التاريخ العربي ومن زاوية ضيّقة جداً.

. كان من الأفضل أن يأتي كلام الرواة نثراً طالما أن معظمه لا يحمل من الشعر إلاّ الوزن.

. استحضر أدونيس شخصيات تراثية استحضرها سابقاً فاستهلكت منه ومن غيره من الشعراء، وكان الأولى به أن يبتعد عنها إذا لم يستطع أن يخرج بها إلى أجواء جديدة، أو يراها بعين مختلفة ص 100.

. لم يكن الاستهلال بشعر المتنبي موفقاً دائماً.

يُنهي (ثائر زين الدين) دراسته بقوله: "كثيرة هي القصائد التي تعاملت مع شخصية المتنبي ولايمكن دراستها كلّها... لأن هذه الدراسة ما طمحت لذلك بقدر ما سعت إلى رصد تلك الأشكال والمظاهر التي كان لشخصية المتنبي أن تتجلّى فيها، محاولةً تحديد الأطر أو الأنماط التي تم خلالها ذلك، وراغبةً في كشف تقنيات توظيف هذه الشخصية وصورها. وبالتالي فقد تم اختيار الأعمال التي عالجتها الدراسة كنماذج لها خصوصيتها التعبيريّة وميزتها الفنيّة الجمالية وهذا لا يقلل من شأن بعض الأعمال التي لم تتناولها.

إن انتشار سمعة هذا الشاعر أو ذاك، لم يمنع المؤلف من أن يقول رأيه فيما لا يتفق مع ما يراه في هذه القضية أو تلك، والأمثلة على ذلك الملاحظات المنتشرة في ثنايا الدراسة المكثّفة.

فوزي معروف.

□□□

قراءات... قراءات... قراءات

مفاتيح فلسفية

[illegible]

في الثلاثيات التي بين أيدينا، يتبدّى لنا أيمن أبو الشعر في صورة جديدة تمثل نقلة جمالية في مسيرته الإبداعية، فقد ألفه قراؤه شاعراً ملتزماً، غنى الوطن والكادحين وفلسطين والقضايا الإنسانية.. أما هنا فأمامنا أنشودة (صوفية) يتسامى فيها نحو آفاق أرحب وأغنى جمالياً وفكرياً. تأتي هذه القصيدة استمراراً وتطويراً لتلك التقاليد الصوفية العرفانية التي أرسى أسسها الفكرية محيي الدين بن عربي، والتي عرفناها وتفاعلنا معها عبر أشعار ابن الفارض وجلال الدين الرومي أو حتى عمر الخيام. ولابد من الإشارة إلى أن

الصوفية التي يتعامل معها هي تجربة محرقية وجدانية، جمالية فلسفية، تجسد ثالوث الحق والخير والجمال، بل إن الحق والخير عند الشاعر في هذه الثلاثيات إنما يتحققان تحديداً من خلال المنظور الجمالي مما يعطي مسحة خاصة لتمازج ما هو حق وخير بالمحرق الجمالي (الجوهر) كل ذلك من منطلق إنساني دون أن ينسى هموم الوطن والناس وكأنه يحلق في السماء لا هرباً من الأرض بل لكي يرصدها ويتأملها من نقطة أعلى تؤمن له رؤية أغنى وأشمل عبر –الرؤى– وأكثر جدوى لمسيرة الإصلاح والتغيير والجمال التي تكرس النقاء طفولة رائعة دائمة حتى عبر الحلم المهزوم:

أجمل الأشياء حلم	***عند شباك الطفولة***
فيه ألعاب وحلوى	***ونشيد وجديلة***
إن صعقت الحلم ربي	***خل شباك الطفولة***

هوامش حول الأسلوبية "الفخية":

"الثلاثيات" ليست سهلة القراءة فهي كغيرها من الأناشيد الصوفية مصاغة بأسلوب مجازي رمزي يعطي للكلمة والصورة مدلولاً متوارياً وراء المدلول السطحي الظاهري الذي يتراءى للقارئ المتسرع وكأنه هو المقصود ثم إنها مشبعة بالإيماءات الفلسفية والعلمية والأسطورية وبعض ظلال "الشطحات الصوفية" المطورة التي بدون معرفتها يتعذر فهم الصورة في هذه الثلاثيات والوقوف على مغزاها المقصود –عمقاً– .. وهنا ينبغي التنويه بأن للرمز والإيماءة في الشعر الصوفي مدى قد يحتمل أكثر من مدلول وتكون له تأويلات عدة لذا فإن قراءتنا الحالية لبعض المقاطع والمحاور ذات المنحى الفلسفي– والحياتي– لا يمكن أن تتطلع لأن تكون هي القراءة الوحيدة الصحيحة، خاصة أن الثلاثيات تطرح أسئلة كبرى على الإنسان ومدى تحقق إنسانيته كما يراها الشاعر في سموها العشقي الجمالي.

ما الذي دفع شاعراً "كأيمن أبي الشعر" لخوض هذه التجربة المرهقة... سؤال هام يمكن أن تستشفه دراسات أخرى سواء من خلال تأثير التغييرات الهامة الانعطافية في العالم أو من خلال شذرات تبدت في العديد من قصائده تدل على وجود هذا الهاجس منذ زمن بعيد لدى الشاعر... ومع ذلك فنحن الآن تحديداً لسنا بصدد ذلك، ولكننا نشير عرضاً إلى قصيدة –منسية– في ديوانه الأول "خواطر من الشرق" "التسآل" التي تؤكد أن الأمر لم يكن مجرد مغامرة عارضة يقول مخاطباً صديقاً وهمياً يقنع بالخرافات:

فترى على وجه العجوز مواعظاً	***وترى التجعد في الجبين مقدرا***

أو في قوله في قصيدته "نهج البردة":

فالقلب كعبة إيماني يطوف بها	***حب الجمال وحب الحق نبض دمي***

هذه الومضات تتراءى في العديد من القصائد والمجموعات الشعرية حتى التي طغى عليها الحس الإنساني.. والتي تحتاج كما ذكرنا

إلى وقفة خاصة..

في رحاب وحدة الوجود:

منذ مطلع الثلاثيات يدعونا أيمن أبو الشعر لنطوف مع "شيخه" -وقد تقمص الشيخ والمريد في آن معاً- في بحار الكون التي لا حد لها ولا نهاية وكأنه يفتح كتاب الكون والحياة -الذي يعرفه كل منا بطريقته الخاصة- لقراءة متأنية، إنه يطالبنا أن ندخل معه في حومة التجربة "المحرقية" من جديد بحيث يمكن تقسيم الثلاثيات عموماً إلى ثلاثة محاور رئيسية:

1- [illegible]

2- [illegible]

3- [illegible]

على أن هذا الكون- اللامتناهي واللامحدود- في آفاقه وصوره يتبدى للشاعر شيمة غيره من أنصار وحدة الوجود. منظومة متسعة تلف الأشياء الجزئية والفردية جميعها في عضوي واحد، وفي إطار هذه الرؤية "الواحدية" بحيث لا يبقى مجال لثنائيات مثل: "الذات- الموضوع"، "الإنسان- الكون"...

فالشاعر إذ يدرك وحدته مع الكون، وانسجامه الداخلي معه يذوب فيه ويفنى ذوبان القطرة في بحرها.. وفناء الجزء بالكل..:

بات قلبي عش طير	***هام في كل اتجاه***
إنني في كل صوت	***يرسم الفجر صداه***
في مدى الزهر طلع	***في مدى الصبح نداه***

حالة "الحلول" هذه تحتل الشاعر بحيث يستعيد تكوين العالم وعلائقيته ويتحد الوجداني والوجود إلى أن يلغي معه الشعور بـ "الأنا" بكون الذات المفردة شيئاً مغايراً أو مقابلاً للذوات الأخرى وهو بهذا المعنى يصل في سموه إلى حالة "لا جسدية" من خلال الغوص أو التحليق من "الأرضي" إلى "اللاأرضي" بحيث يغدو هو غيره المتسامي الذي لا يعرف "ذاته الأرضية" أو لا يستطيع الاعتراف بها..

وهناك أمر يحتاج كما يبدو إلى جرأة الاقتحام في التقييم. هذه التعابير الإشراقية لو جاءتنا في إطار المعطى الكلاسيكي الصوفي لكتبت عنها عشرات الدراسات.. لكن إشكالياتها الآن في أنها تقدم من شاعر معاصر.. بل وله تاريخ إيديولوجي محدد -سابقاً- لكننا مدعوون إلى مناقشة المنجز الإبداعي بغض النظر عن الأحكام المسبقة الجاهزة. فمع القائلين بوحدة الوجود يتخطى الشاعر بأناقة ملفتة للنظر ثنائية:

"المحسوس- المعقول"، "الواقع- الحلم"،

"عالم الملك- عالم المثال".

كما يسميها الإشراقيون من مفكري الصوفية، فالتجربة "الواحدية" تخترق الهوة الفاصلة بين هذه المقابلات وتمد جسراً من أحد العالمين إلى الآخر بحيث يعود الشاعر في رحلته الكونية. مؤكداً هذا "المعطى الهام" عبر الحلم "المنام" وعليه بصمات واقعية من آثار العالم الآخر المتوحد معه..

إن الواقعي والخيالي يتوحدان في حقيقة المشاعر إذن، والمفارقة هي إلى أي مدى تعايش "الواقعي" برفض أو تجاوز يجعله هامشياً، و"الخيالي" بتوق يجعله واقعياً بالنسبة للذات المعايشة.

إن الشاعر منذ البداية يدفعنا للوقوف أمام وحدة الوجود دفعة واحدة عبر التساؤل الخفي الذي يطرحه المدخل حيث يأخذ العالم الشيخ الجليل بيد المريد في رحاب الكون:

طاف بي شيخي بحاراً   وعلا بي للمجرة

والشيخ هنا هو الحكمة والمعرفة والخبرة وكأنه ينطلق من المفاهيم الأفلاطونية التي تحث على البحث عن المعرفة الأمر الذي يتكرس في رصد صورة "مثل" أو صورة الحياة في العالم العلوي حين يقلم الشيخ "المعرفة" أغصان النجوم المكفهرة بقدر تناميها في -الأرض- إثماً.. لكن المهم هو أنه بتصوير أسطوري يرصد النتيجة فحين تهوم الأنوار حول "الشيخ" يتقمصه الشاعر هنا -قصداً- إنهما قد وصلا حدود المطلق- وسرعان ما تتكسر الرغبة بواقع الإمكانية فالسعي إلى المعرفة المطلقة مرهونٌ بإمكانية الوصول إلى الحقيقة المحدودة -النسبية-:

قلت لو جئنا حدود   المنتهى لاسطعت سره

فبكى كالطفل غماً   وانحنى يقضم ظفره

قال ما طفناه دهراً   لم نبارح خرم إبره

وبالاتفاق مع الرؤية الواحدية للوجود التي تطابق بين "الإله" والعالم المأخوذ في وحدته واتساقه وقانونيته وجماله.. لا يبقى الكون مجرد انعكاس أو ظل، وإنما ترقى الأشياء وتتناغم لتغدو أجزاءً من الكل الإلهي:

هذه الأكوان ظلك   ما حدود المستظل

رمت بالظل وجودي   جزؤه كله بكل

إن فهم الشاعر وقناعته بضآلة إمكانية الإنسان تجاه الكون "الذي يتوحد معه" حتى لتبدو "هذه الإمكانية" ليست أكثر من مساحة خرم إبرة مقارنة بمسافات ملايين السنين الضوئية لا تدفعه إلى العجز والتقوقع، وفي ذلك مأثرة عقلانية وروحانية كبيرة نسجلها للشاعر الذي سرعان ما يبدأ فتح رؤى جديدة لمفهوم وحدة الوجود حتى عبر المفارقات، فتوحد العلاقة حتى داخل الذرة ينعكس في مسار مئات ملايين السنين الضوئية مستخدماً أقصى ما توصل إليه العلم الحديث في اكتشافاته المذهلة:

مر نيترون شهاباً   في فضاءات كموني

كاشفاً بالعقل سراً   لم تسجله عيوني

أن أقصى سرعة في الكـ   ـون مقياس السكون

الشهاب في السماء عبر ملايين الكيلومترات في مساره، والنيترون داخل الذرة الذي لا تستطيع أعتى المجاهر تحديده إلا من آثار مساره يرصدان خفايا وحدة الوجود وتناقضها في مرآة واحدة عند الشاعر.

الشيء الهام في تصورنا أن الشاعر أوغل في التجسيد الجمالي لمفهوم وحدة العالم. فالمفكرون من الذاهبين مذهب وحدة الوجود لا يقتصرون على توحيد العالم والإله توحيداً ميتافيزيقياً "أنطولوجياً" يصور علاقتهما على غرار علاقة الكل بأجزائه بل يجسدون هذه العلاقة تجسيداً جمالياً، فالله جميل يحب الجمال

كما يقول الصوفية بالاتفاق مع الحديث الشريف، وهو مصدر الجمال في الكون" فكل مليح حسنه من جماله".. إنه يحضر في كل جميل، ويتبدى لكل عاشق في صورة معشوقه، فهو المحبوب في الحقيقة ومن هذا المنطلق يكتب عنه الشاعر في أقصى حالات الوجد العشقي حتى إنه يتحدث بقناعة تبدو كأنها "حقيقة كاملة" بلسان العاشق الذي جن وبات يرى أن الناس هم الذين جنوا وغدوا لا يرون الحبيب وهو "حقيقة" بجانبه بل ويسمعون مالم يقله أو يقلبوه!!! حسب تصور العاشق الذي يتقمصه الشاعر:

لا يراك الناس قربي   فالتصق بي كي يروني

استنطاق الطبيعة كأحد مؤشرات وحدة

الوجود:

بالعين الجمالية ينظر الشاعر إلى العالم فيرى الحب مبدأ شاملاً سارياً في الكون كله، حتى في الأشياء ومظاهر الطبيعة التي يتصورها الناس –من غير العارفين– جمادات لا حس فيها..

ثقافة الشاعر لم تتحول إلى عبء يعقد أسلوبه الفني أو (سيرورته) بل دفعته إلى قفزة متألقة لعل جذورها تكمن في أنه يود أن يصل إلى الآخرين حتى عبر أنساق التلقي المتدرجة، فحين ارتقى فنياً لم يتخل عن الجماهير البسيطة بل ترك لها فسحة للارتقاء خطوة خطوة سواء في علائقية بنية الصورة أو في الدخول لاستيعاب المعنى العميق الذي بات يحتله تماماً، فالعشق الكوني السامي الذي ينادي به الشاعر يرتقي فوق ألوان المحبة المألوفة حيث لا غاية للعشق في المعشوق.. لأن القصد هو العشق ذاته، وبهذا الطرح الاقتحامي يقشط الشاعر الغبار عن قلوبنا وممارساتنا اليومية ويدعونا للدخول في المدى المطلق.

لو حاولنا التأمل قليلاً لوجدنا أن أيمن أبا الشعر يضعنا أمام سؤال فلسفي في مفهوم العشق:

يا نسيم الروض بلغ ذا الرشا   ***لم يزدنا الورد إلا عطشا***

في الزمان والمكان:

1– الزمن الموضوعي –الشرطي– أي ما تعارفنا على اعتباره زمناً: الثواني، الدقائق، الساعات، الأيام.. الشهور.. السنين... الخ.. والشاعر يتعامل معه باعتباره زمناً حياتياً اجتماعياً مرهوناً بحركة الإنسان "فيه" وبالتالي يتعالى عليه لأنه زمن أرضي بحت دون أن يهرب منه باعتباره واقعاً.. لكنه يحاول أن يرصد منه تعريته بإدانته العلاقات والمفاهيم القائمة فيه حتى يغدو الإنسان الذي يستسلم لهذا الزمن الشرطي جزءاً من عفونته وفوضويته ومقاييسه.. ومن الرصد العلي يبدو ذئباً وضيعاً مؤنسناً في إنسان ذئبي وضيع..

فتحسست قرائي   ***واستعلت من البشر***

2– الزمن المطلق وهو الغاية والمنتهى ويبدو وكأنه ذات مستقلة متعالية يعتبرها الشاعر تخيلياً وكأنها بعد خامس للكون، من هنا فإنه يدخلنا في مفهومه الأشمل لطبيعة الزمن بحيث يتلاشى ظل المكان وينعدم أمام سريان الزمن المطلق. ذلك أن الشاعر رغم عودته إلى المرشد لا يسقط في أحضان اللاأدرية أو اليأس المعرفي. ضمن منظار وحدة الوجود يغدو المطلق الكوني متجسداً في كل واحد من أجزائه بما في ذلك "انعكاسات" أو تكسرات الزمن.. وتتبدى الأشياء والأفعال بمثابة المرايا المتقابلة ينعكس واحد من أجزائها في كليتها، وتبدو "كمونادات" كل منها نسخة مختصرة من الكون "عالم صغير" يكثف غنى العالم الكبير...

3– الزمن الوصفي– بالاتساق مع المفهوم الأخير الذي يسمح بمد جسر أنطولوجي بين الزمان الفيزيائي الموضوعي والزمان النفسي المعاش، يصوغ صاحب الثلاثيات للكون" أو اللون الثاني من الزمان مجسداً" حالة "زمانية" كنهيه... بمعنى آخر أن الزمان الذي أعيشه كما يجب أن أعيشه هو الزمان التألقي –الذي يجب أن يعاش– في مغامرة الاختراق الذي يكثف معنى صيرورة الحياة بواقع سيرورتها المعاشة ألقاً كواقع، والمثال الذي يقدمه هو مجرد جسر يمكن أن ينطبق على آلاف الحالات لكنه يختار الأكثر تعبيراً عن ماهيتها التي يمكن أن يفهمها حتى الإنسان البسيط رغم عمقها الهائل.. فالسائس الذي يغازل ابنة السلطان وتسنح له الفرصة لمطارحتها الغرام يقول للسياف بعد انكشاف أمره:

حزَّ عنقي إنني   ***كنت عمري في دقيقة..***

لنلاحظ أن الموقف هنا من إنسان بسيط عادي سائس ليس إلا.. لكنه حين وازن بين لحظة جمالية رائعة وحياة عادية سخيفة اختار اللحظة "جمالياً" والشاعر في التعبير عن هذه الحالة يتعاطف ويدفعنا للتعاطف مع السائس الجميل في اختياره... ومع ذلك تجدر الإشارة إلى أن للشاعر تجارب عديدة يطرح فيها مفهومه عن الزمان "في هذا الاتجاه" في دواوينه السابقة بحيث يمكن القول بثقة إن ما تبدى في "الثلاثيات" في حومة رؤيا شاملة كانت له إرهاصاته الإبداعية والإنسانية عبر سبر أغوار الميثيولوجيا البشرية في مراحل متباينة من وعيها للكون..

وحدة الأضداد وصراعها في *الثلاثيات*:

يبدو لي أن الشاعر حين احتلته الرؤى في "وحدة الوجود" -كلياً- لم يعد يرصد أو يقصد أو ينوي أن يتخذ هذا الأسلوب أو ذاك بل غدا كالوتر المشدود حتى تخوم رهافة "الانقطاع" أو في برزخه مما أعطى الثلاثيات مجالاً فسيحاً للتحقق عبر العفوية المصاغة بأناة، ولو كان الأمر غير ذلك لخرجت عن كونها عملاً مثيراً..

من هنا فإن وحدة -وصراع الأضداد- يتبديان في الهيكل العظمي لهذا العمل وكأنهما الناظم الخفي لكل معطياته.. التي يمكن أن تبحث وتدرس كل على حدة.. ولعل من أسطع هذه الرؤى التي تتجانس مع المعطى العلمي تكثيفه لثلاثية سبق أن تناولناها في مجال آخر:

كل سمت في مسار الكون   ***حد البد نهاية***

فه إهليج انحناء   ***يجعل الأسباب غاية***

وهو بدء اللانهايات   ***انتهاء اللابداية***

ليس في الأمر أي تلاعب لفظي بل هو صميمية ما يرمي إليه الشاعر في استخدام إحدى نظريات تشكّل -أو شكل- الكون "الإهليلجي" وهو لا يريد أن يستعرض عضلاته الثقافية وإلا لتوسع في هذا المجال، ولكنه يريد أن يظهر العلائقية السببية في الغائية عبر وحدة وصراع الأضداد. وإذا كان المحور في طرحه هو هذا الكون الإهليلجي الذي يجعل الأسباب غاية -ومن البديهي- العكس، فإنه يشير إلى أن

علاقات الكائنات بالكون من حيث كونه كوناً مستثارة بتداخلها التوحدي في "أضدادها".. وبالتالي ليس هناك من بداية أو نهاية مكانية وهذا شيء حساس جداً بالنسبة للشاعر الذي يعتبر الزمان المطلق كل شيء بما في ذلك المكان.. وفي ذلك إشارة خفية لقناعته بتعددية أبعاد الكون المطلق وعدم اقتصاره على الأبعاد الرباعية (الطول، العرض، الارتفاع، الزمن).

من هنا فإن الشاعر يرفض -الزمان الشرطي- والعمر الشرطي بآن معاً وهو مقتنع تماماً بأنه "شباب دائم" لأن عشق حالة الدفلى وهي تغتسل في نبع الماء مماثل لعشق فتاة في الثامنة عشر من العمر لعلة أن العشق يتم بمفهومه السامي خارج حدود الزمن الشرطي ومن هنا أيضاً يبدو الموت الفيزيولوجي الذي لا يقتصر على من عاش عمراً مديداً بل قد يحتضن الأطفال كذلك يبدو أن لا علاقة له بالزمن المعاش بل إن البشرية اخترعت طقوسه بالغسل الذي يوحد بين الموت والولادة..

بلّ الطفل ثيابه   ***بلّ الكهل إهابه***

غسلوا الطفل ليمضي   ***مانحاً شهداً، رغابه***

غسلوا الكهل ليمضي   ***يمنح الأرض لعابه***

في المرآة الحياتية:

حين يلف الشاعر إلى الحياة اليومية تظهر ظلال وحدة الوجود وصراع الأضداد عبر مسارات جديدة تكرس مفهومه السامي لتحقق وحدة الوجود أو ظلها عبر صراع الأضداد حتى في العلاقات الدنيوية بمعنى استمرار رؤيته لها من هذا الجانب، من هنا يبدأ بالتدخل نسبياً ولكن من "عل" أو من موقف "المتعالي" ولذا يجابه كل هذه الإشكالات بالتسامي والحزن والتساؤل المرير، ويختار لتكثيف هذه المفارقات بعض المسلمات ككرم حاتم الطائي، ويحاول الغوص إلى الجوهر..

أترى كان كريما   ***حاتم الطائي بذبحه***

كي يباهي بالسخاء   ***أغرق الأرقى بجرحه***

أم ترى كان الحصان   ***روحه صمتاً بملحه***

إن الشاعر يريد أن يظهر حقيقة الموقف -جمالياً-

فلا أي كرم هذا الذي يدفع إلى ذبح "صديق العمر" للتباهي بالسخاء إن الكرم -كواقع جمالي- ينتفي حين يرتبط بفعل مرفوض جمالياً.. لأن ممارسة حالة جمالية شكلية تعارفية تتحول إلى حالة قبيحة بتناقضها مع "ضد مضمونها"

ثم إن هذه الصورة لا تلغي الجمالية عند الحصان في وفائه حتى حد الاستسلام للذبح.. وليس صدفة أن يصرخ الشاعر في قصيدته الحزن الألق واصفاً معاناة قلبه الصافح:

[illegible]

[illegible]

[illegible]..

ولتكثيف المشهد الحياتي في المستوى الذي تم التهادن معه يختار الشاعر عادة "الضد" المضموني لتعرية "الخيانة" بمدلولها الواسع حين تكون مبرراتها المادية مقياساً "للشطارة- المتعارف عليها اجتماعياً- بالمعنى السلبي" أو طريقاً لنفي إنسانية الإنسان حيث يستخدم أحياناً المثال الرياضي المفضي إلى نتيجة الانعدام لما يمكن أن يحافظ على الإنسان إنساناً:

إنني أرثي لحاله	من غدا عبداً لماله
كان خداعاً وادري	وهو لا يدري بحاله
كم تلاشى صار صفرا	عز عن معنى اختزاله

بهذا التكثيف يفتح الشاعر باب التساؤلات الداخلية حتى في مقاطعه البسيطة الحياتية. فالشاعر رغم شمولية الثلاثيات لم يستطع أن يتخلص من هواجسه الإنسانية والسياسية التي أفرد لها مجموعة من المقاطع من علياء الفادي الذي يرثي لحاله سجانه..

قد أتينا ومضينا	وهو باق كل حين
مجده في ظل قضبان	وفي سوط لعين
أيها الظل العجوز	أينا كان السجين

لا وجود للسجان دون سجين.. لكن السجين يمضي ويبقى السجان الذي يتعاطف معه الشاعر مبرزاً هذه الضحية إنه المُعَذِّبُ "المُعَذَّبُ" وهو الذي يرتج الأقفال لكنه يمضي حياته في السجن!!!.

التضاد الحقيقي يتصارع ليس من خلال معطيات البلاغة التقليدية "وإن كانت تعمق هذا الظل" -النزف، السكب، الاستعادة، الإراقة، النار، الماء، الإطفاء، الحريق- الأمر ليس مقابلة، بل إن الشاعر- عبر التصوير المضموني- لا يريد من الكأس أن تضمد نزفه -وإلا لغدا هروباً- بل أن توسع من نزفه لأنها الصديق الذي يفهمه" إن أتون عذابه في أن النار ذاتها تغدو شبيهةً بالماء مقارنة بوجدِهِ الذي لم يمكن إطفاؤه -إلا بالنار- "لاحظوا تقابل الأضداد التي تقمصت "كُلّهُ" ضِدَّها.. ثم تقابلت لاستكمال وحدتها الشاملة - فالنار تُطْفِئُ- لعلةِ أنّ الوجدَ في اضطرامِهِ يَجعَلُ النارَ شبيهةً بالماء فتُصبِحُ قابلةً لأن تُطفِئ..!- لأن ماهية النار "الشراب" المتعاطف مع الشاعر هي التي تغدو -برداً وسلاماً على السيد القلب! الذي لا سبيل لإخماده..

في المحرق الجمالي:

قلنا منذ البداية إن الجمال هو الهاجس الأعمق الذي يتخذه الشاعر محور -المحاور- وهو يتعامل معه كمعطى -عصي- لا يقاربه إلا الجميلون.. وهو بذلك ينطلق من محورين: أن مدى روعة الجمال إنما يتحقق بكينونته الشاملة- لمن يحس هذا الجمال- وأن الجمال بحد ذاته كون رائع تتجلى طقوسه ذاتها -لذاته.

من هنا فإن الإحساس الجمالي الحقيقي هو اكتشاف ومعايشة تتماهى -أو تتمازج- فتخلق رعشة جمالية جديدة تحمل كنه الحالتين.. وهنا أيضاً يبدو صراع ووحدة الأضداد متمازجين ولكن بشكل سري

خاص. إن الفنانين التشكيليين مثلاً أقدر على فهم هذا التجلي الرائع فهم يعرفون أن اللون الأزرق حين يمتزج باللون الأصفر يخلق اللون الأخضر، لكن الشاعر حتى هنا يركز على المدى الجمالي الخالص ففي إحدى الثلاثيات يلتقي طيران: أزرق وأصفر. ويمارسان الحب..

عندها..

فبدا في العش طير *أخضر لا غير يحق*

العشق عند الشاعر هو المدى والمنتهى- والتحقق الجمالي.. لكنه متعدد هلامي يحتوي كل شيء وقد يظهر من نقيضه ومن مفارقة الواقع المرتجى فهو الرجاء -في غير الحقيقة- وهو الحقيقة المطلقة التي لا يمكن أن تتحقق في الرجاء.. من هنا يرى الشاعر في حلمه - العشق الجمالي- حلماً يتكسر على صخور الواقع -اليومي- وطقوساً لا يمكن أن تتحقق إلا بالحلم... إنها مأساة الشعراء المبدعين عموماً فهم يرسمون الصورة المثلى التي لا مثيل لها في الواقع وبالتالي تهرب في محاولة التحقق بقدر ما تتكرس في المثال، وتستحوذهم المعاناة لأن الحبيبة -الواقع- منفية في المكان مما يدفع إلى مناجاتها في اللامكان.. حتى وإن تجلت في الزمان...

د. توفيق سلوم.

□□□

قراءات... قراءات... قراءات

بلاغة النسيج الشعري

[illegible]

سبحان من أسرى بأيامي على وجع الفؤاد وما سريت

سبحانه سرّى من الأضداد إنساني وما شاء استويت

تتمايز في شعرية مظهر الحجي عدة حوامل تشكل هيكل الجسد الشعري متواشجة فيما بينها بجدلية حيوية متناغمة تكاملها أقانيم أخرى تصير في مجموعها طيات البنية الشعرية وسوف نقف فيما يلي عند أبرز هذه التي تساهم في تفريد قصيدة الحجي وتفتحها على مصاريع الأفق الإبداعي.

1- جدلية التنازع

تتأسس شعرية مظهر الحجي في بنيتها العميقة على أداء بنائي يتمظهر عبر تكوين شعري قائم على جدلية التنازع بين صورتين/ حالتين يؤالف بين تضادهما الجدل عبر تسليكهما مسارات درامية يتعالق عبرهما المتخالف في تكوين شعري مسربل بالوهج:

بيني سألتك أن تبيني

كسرت سلاسل الفؤاد على اختلاجات الظنون

غلقت أبوابي وصوت الدروب إلى حنيني

تأتين أولاً لم يعد هماً وإني مفرد منذ الولادة

منذ انفجار البيضة الأولى عن الولد الجميل
وأنا تنازعني المغاور والمخافر
أشتهي زمناً يداهمني بمنشور البراءة والأمان
ماذا تبقى في الدنان
أرشفة أم رشفتان
والروح تغرق في النشيج
وتفتح الأبواب للآتي فضاءً من دخان

تتحرك الصورية الشعرية في المقطع السابق عبر بناء تصاعدي لجدل التنازع –طلب الشاعر البين بينما تنازعه رغبة شديدة للاتصال للفراق لأن البين ناقض لحالة التلاشي البئيس الحاصل بالغياب كما نلاحظ ذروة التنازع في تساوي حالتي الحضور والغياب ولعاً مروراً مواري للحضور (تأتين أولاً..) كما نلحظ التنازع الجواني في نسيج الفعل الواصف لثنائية متناقضة فيما فوق الموازاة (الروح تغرق في النشيج / تفتح للآتي فضاءً) إن الشاعر يسعى عبر المنازعة إلى استثمار جمالية الدراما المتشكلة حيواتها في التصارع المستمر للاتصال بمعادل شعري للمركب العقدي في شعور ولا شعور الشاعر المتولد عن واقع مفرط في تشويه الإنسان ومسخه وتقزيمه إنه الكائن الطارئ على إنسانيته وجوهره إنه غيبوبتها وغيوميتها التي تدفع الشاعر إلى منازعة حلم التنامه كمسرى ابتكاري لانوجاده، وبالتالي الشعرية معنى من معاني ابداع حياته المضادة والمتفجرة في اللغة كأصل للحياة.

يقظة اللغة

إن الشاعر وهو يماهي انوجاده وإنسانيته في رسالته الشعرية إنما يمارس ذلك في اللغة التي تغدو كونه وكيانه وإذ يوقظ انصدام الشاعر بانمساخه توتره للتحصن ضد الموت فهو يوقظ في جسد اللغة روحه وبالتالي تمارس اللغة في قصيدة مظهر الحجي ألق يقظتها وانفتاح حيواتها الخصبة على غناء يرجع ابتكار الحياة المغايرة الخالصة إلى حلمية تنشد إيقاعاً تخيلياً ثراً بإشراقاته المشعة كشوفات جمالية ابداعية

رفعت على فلق الصباح بيارق الآتين في الحلم الوليد
هشوا إلي ولملموا قلبي وبعضاً من نشيدي
فاستصمت روحي بأورادي
وغابت في جذور الأبجدية
في أسل دالية ستنشر ما تبقى من كثيف الهدب فوقي
ثم يأخذني ترابي
ليعيدني رب الجداول برعماً
في غصنها الأزلي
في تاء ابتدائي
لا لم أمت بل لم تمت بائي وتائي
في نقطة الباء انشطرت ومن مراجعها انتشرت
نثراً على النخل المسجى فوق أعواد انتمائي

إن حالة التحدي المستنهضة في روح الشاعر تستدعي لغةً مصاقبةً لها في تكوينها العميق إذ ليست اللغة حاملاً بقدر ما هي الوجاد لحالة الشاعر لذلك تموج اللغة في نسيج القصيدة بماء حساسيتها الشعرية القائمة بفعل اليقظة التي تومئ بانعزال اللغة عن صوريتها واصطلاحيتها لتومض بحيواتٍ مبدعة لها أي أن اللغة تتوارى تاريخانيتها الاصطلاحية لتحضر عبر قوة مخيلتها الخالصة للانبعاث والتخاصب المستعلي على ماضيها القاموسي هكذا تتقمص اللغة كون مبدعها فتتناسج عبر وحدات تخيلية تتموسق بقوة روحها المجنحة بالشعرية التي تحدس لحظة يقظتها العريقة لتتحصل على ملكوت سحريتها، حيث ينبعث الشاعر بسورته الرافضة والمشخصة لعلل وتعاليل الواقع الذي أنجزه قواد التدليس والتأبطر المقيت برداءة فريدة تدفع الشاعر إلى التقية البلاغية:

بلاغة التقية

إن قارئ ديوان حكاية عشق ممنوع سيصدم بعلو النبرة الخرائبية وصور التمزق والتشظي وبحة الحزن المغيمة حتى على لحظة الإشراق كما يلحظ القارئ استحضار المأثور – إيماء أو تصريحاً أو تأويله في القصيدة سياسياً، إن كل ذلك إضافة للنقد الساخط المقنع المتعدد الأسماء يندرج تحت آلية التقية ذات المرجعية الدينية لكنها ذات حضور سياسي ثوري مضاد للظلم والتزيف والقمع وقد استعملت بالفهم الإشاري الذي تنطوي عليه الآية الكريمة (إلا أن تتقوا منهم تقاة) مشفوعة بمذهب أبي جعفر القائل (التقية ديني ودين آبائي ولا إيمان لمن لا تقية له) وتتمظهر فعلية إشاريتها في الآية (من كفر بالله من بعد إيمانه إلا من أكره وقلبه مطمئن بالإيمان ولكن من شرح بالكفر صدراً فعليهم غضب من الله ولهم عذاب عظيم)

وهي آية نزلت عندما أكرهت قريش جماعة من المسلمين على الكفر بالإسلام والرجعة إلى دينهم ومنهم عمار بن ياسر. والشاعر الحجي وهو يستفيد من هذه الحالة الواقية من آلية الموت على وجهين أولاً اتقاء السحق الجسدي والروحي بالمقمع السلطوي السياسي والاجتماعي وثانياً اتقاء هيمنة التدمير الروحي والنفسي جراء التقهقر الحضاري والإنساني وثورة التشيؤ والمادية ووحشنة الإنسان آلياً وهذا ما نجده في تعدد صوري وأدائي في نتاج الشاعر بلا استثناء.

فقصيدة خديجة مثلاً بمقدار ما هي اشتعال لحظة وجدانية بمقدار ما هي تقية عميقة المواراة:

أنا متعب
فكل الحساسين آبت إلى العش زوجاً فزوجاً
ووحدي على شجرة الحلم لا عش يؤوي عظامي
بهذا الشتاء الطويل
ووحدي مع الريح أذوي وهذا العويل
خديجة
إني أضيع.. أضيع بهذا الخراب
خديجة هذي المدينة أفعى
ولا تعرف الأمن. لا تعرف الحب
تلدغ حتى زهور المقابر
حتى عظام الأحبة
خديجة هذا زمان الجنون الجنون...

إن لبوس الحزن العميق الخرابية ليس إلا تسيج الروح التي تتقي بقميص مموه موتها وهذا أداء شعري متخط للتقليدي الرمزي أو التقنع كونه يخلق مجالاً أكثر التئاماً مع الروح الصوفية الذوبانية للشعرية وسعة أجنحة تخيلاتها المثقلة بدمع المراثي لجيفة تتسع وتتكرر محيطاً متعدداً وخليجاً مضاعفاً إنها تقية غياب البطولة الساكن الإرث الوجداني للعربي حيث لا بطولة إلا للفجيعة، إن الفردية التي تحضر سفاحاً تقية للبطولة بمقدار ما تتعاظم في صعلكتها بمقدار ما تتضاءل في فروسيتها المعقودة بنواصي ذاكرة اللغة وهكذا يستحضر الشاعر الأسطورة ليقزمها أو يعيدها مسخاً آنياً أو يزجها بما يهدر معناها بالوقت عينه الذي يؤسطر المهمش والمصعلك والهزيمة.

ثكلتك أمك
هل ستلقى الكون صعلوكاً وحيداً
ليس ذا زمن الألوهة أو صعود الأنبياء..)
.....
كلا ولم يختل على الآفاق خيل ولم تصهل خيول
لم يبك قيس حبه يوماً ولا لثم الطلول
وأبو الفوارس كذبة أخرى
(...

يزداد الحجي إغراقاً في التقنية الشعرية بمقدار تشتته كون ذات الشاعر ذاكرة جمعية وليست مفردة ذات.التشتيت

ما دام الشاعر ناشراً ذاته كونياً فإن قصيدته نسيج هذا الكون الذي يستحضر خريطته الوجدانية بألوان حيواته فالقصيدة هي النبض المتنوع والمنتشر للكونية وليس المتكرر والتشتيت الذي يقصد به حسب دريدا (تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها إذ يصبح للفظة علاقة وطيدة بالتناسب

والنسب) أي التشتيت يعني توجهاً دراميًا فنياً متنامياً وليس فوضى وانسياحاً ولا نريد هنا الشمولية بالمعنى التقليدي الجاف بل الانفتاح التخيلي بعلائق موضوعية متنامية عضوياً وهذا ما نلمحه في جل قصائد الحجي

(لم نبتعد عن ليل رحلتنا الأخيرة بعد
كان البعض يرسم في رمل الحلم خارطة
لتنهض في ظلال الوقت مملكة

...

لم نبتعد
عن ليل رحلتنا الأخيرة بعد يا أبتاه
والأطفال ما زالوا بقاع الجب
ينتظرون سيارات من يأتي لينشلهم
..)
طبعاً هذه مقاطع من نص بيدأ
لم نبتعد عن ليل رحلتنا الأخيرة بعد
كان القلب يلفظ آخر الذكرى
وينفض ما علاه من عباء الدرب
ينفض ما تعلق في ضلوعي من مباهج واحة
كانت ترفرف في فضاءات المفازات التي تلد العرب

ويمكننا قراءة صور متقدمة للتشتيت والانتشار في قصيدة (إني سألتك أن تبيني)

المطلع: بيني سألتك أن تبيني
نشرت سلاسل الفؤاد على اختلاجات الظنون
من انتشاراتها:
لم يك قوس حبه

...

فاخلع قلبك المحشو بالسم القديم

.....

فهذا العيد في الماضي أنشاء الكون بالحمى
وتلا الأبجدية

...

إني سألتك أن تطيري
طيري إلى أبد المصير
أو حلقي بفضائك الدهري
وانتظري نشوري...)

لا ريب في أن المجال هنا لا يسمح لتعميق عناوين مذهبنا في استشراف حوامل شعرية الحجي حيث بدا ما عرضنا له مقدمات

وإشارات تستلزم إفاضة ضرورية غير أننا في هذه الإشارات سعينا إلى استظهار مفاصل تكوينية في شعرية ديوان حكاية عشق ممنوع حيث تنسجم هذه المفاصل بتناغم يعلوها أحياناً نزق الشاعر وخروجه للحكي وترسيخ مقولاته بما لا يحصنها من الإنشاء والخطابية الحاملة لغة انتماء الشاعر وانهمامه الحاد للواقع الذي لم تعد الدغدغة والأساليب الفنية كفيلة بإرواء الشاعر لكن ذلك لا يخرج شغل الحجي عن الامتياز في صور شعرية متقنة بإبداع متقدم وأثير يدفعنا إلى تملي حكاية عشق ممنوع بمتعة تحتسب للشاعر فيها بلاغة النسيج الشعري الذي كون عالم الديوان فنياً وإبداعياً.

خالد زغريت

□□□

قراءات... قراءات... قراءات

القرار...الرفض... الانتحار

غرر

الشاعر هو صوت وصمت التاريخ، هو صرخة الرفض والتمرد، صرخة القرار المدوي في أمداء المعرفة الحقة، هو الموقف وصاحبه لا صاحب قرار سياسي هو ولا نبي هو ولا مصلح اجتماعي، هو الهتاف الذي ستبقى ترده المروج والروابي عند كل غروب أو شروق، متتبعة صداه كل الطيور التي ضيعت أعشاشها، تبكيه كما تبكي الشاعر العملاق، أمل دنقل الذي شرش به المرض وعلاه وهو يصرخ:

لا تصالح على الدم حتى بدم!
لا تصالح حتى ولو قيل رأس برأس
أكل الرؤوس سواء؟!
أقلب الغريب كقلب أخيك؟!!

الشاعر هو ذاك القلق الذي يعرش على الوجه، يصهل في الدم، هو طائر الفينيق الذي يبعث من الرماد، هو البعث والإحياء والتجديد.

فصل الانتحار مجموعة شعرية تمثل باكورة الشاعر ماجد قاروط، الصادرة عن دار أرواد للطباعة والنشر والمطبوعة بعون من اتحاد الكتاب العرب قطع وسط /56/ صفحة.

ولأن المجموعة الشعرية الأولى أو أي عمل إبداعي أول يصدر للمبدع يعد بمثابة بطاقة شخصية له فإن المبدع ربما يتريث بعض الشيء في إصدار هذا ليبحث عن ذاته وصوته جيداً في جوقة الصراخ المنتشر والشاعر ماجد قاروط من الشعراء الشباب الذي عرفتهم المنابر الثقافية في أواخر الثمانينات وبداية التسعينيات سواء في حلب أو حماه. فمن الملتقيات الجامعية إلى منابر حلب وحماة إلى الصحف والدوريات المحلية والعربية. هو صوت شعري وجد له صداه الرتيب وهو من الشعراء القلائل الذي يعون مسألة التفرد والتمايز والصعود بشكل عمودي لا حلزوني ليكون في الصفوف الأمامية بين أبناء جيله.

أما فصله هذا فصل الانتحار، فقدمه لنا دون البوح بفصوله الأولى، فصل التكوين،.... المخاض الولادة، الطفولة، تجاوزهم إلى الختام، حملنا على راحتيه ماضياً بنا إليه، هامساً لا بل صارخاً في وجوهنا:

أنا ضائع
من أين أعرف إصبعي من بين آلاف الوجوه

تاديت في الأصقاع

ليس فمي سوى شفة على شفة ص 26

نعم

لقد قسم الشاعر فصله الانتحاري إلى عشرين مقطعاً، وكل مقطع منه عبارة عن شهقة أخيرة من شهقاته المتبقية. فصل سعى على امتداديته الطويلة لأن يضعنا في حالة الدهشة الحقة لا المصطنعة أو المفتعلة من خلال خروجه عن المألوف ضمن نسيج خلوي تركيبي قابل للتفكيك والتحليل الآني والمستقبلي واستساغته حتى عند العامة، مخاطباً العقل والقلب في آن معاً.

➢ **طفوت على الدمع.**
كي يبدأ الحزن منك
ولكن سقطت ص 9.

➢ **حزنك**
كيف سترحل عنه، متى ؟
والحقائب فارغة ص 10

إن فصله هنا يعد من الحزن وإلى الحزن، بكائي، فجائعي، عمل ويعمل الشاعر على أوتار ثلاثة خلال إنجازه له.

. أولها... مناجاة المتلقي ودمجه وصهره بشكل مباشر وغير مباشر في بوتقة الهم العام.

. ثانيهما.... استخدامه لمفردات وتراكيب وجعل لها صدى في نفوسنا وبالتحديد في هذه المرحلة وصولاً مع ذاكرتنا الجمعية وتناوله لمسألة الجوع والتطرق لها بكثرة جنباً إلى جنب ومسألة الضياع والتيه فهذا الجوع والتيه أهو جسدي، فكري، روحي...؟..إذ أن هذه التراكيب بسياق البنية التحتية للنص منحت الفصل بطاقته الشخصية أو كسته رداءه الليلي.

. ثالثها اتكاؤه على وضع المتلقي في حالة الدفاع والاستنفار الدائم من خلال طرحه أسئلة جمة فالإجابة عليها تقتضي الاعتراف المطلق بالهزيمة بمعناها الشمولي، المعرفي، الحياتي، الثقافي، السياسي، الاجتماعي، كما أن أسلوبية الحوار المشهدي المسرحي الذي أتبعه يمنح نصه أنسجة القابلية والتواصل

السليقي مع الأنا الذات والذات الأخرى.

➢ **لا تظنوا أني وقفت ولكن**
فقط أتدلى إلى الأرض من عنقي. ص 51.

➢ **أنا واحد.. لم أخطك عدي... ص 28.**
*** ما هكذا أنت**

تقبع في جسد فوق ما يشتهي الموت...؟ ص 13.

ومن العنوان يحاول الشاعر أن يضعنا في أجوائه تلك بدءاً من التقسيم للحياة إلى مراحل وفصول وأجزاء وانتهاء بالانتحار.

والانتحار عامة له دوافعه فالكائن يمر بحالات زمكانية قاهرة يتعرض خلالها لحصار وضغوط خارجية كانت أم داخلية سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة حتى يتوصل إلى فكرة الانتحار أي الخروج الطوعي أو القسري من هذا العالم... وكثر هم الكتاب والأدباء الذين خطوا فصل انتحارهم بشهيقهم وزفيرهم لا بمدادهم وحسب.

خليل حاوي نموذجاً، هذا الرائد الشعري العملاق الذي صوب فوهة بندقية الصيد إلى صدغه في اليوم الأول لاجتياح إسرائيل للجنوب اللبناني /6/ حزيران 1982. فالموت نهاية حتمية لكل كائن. أما الانتحار فهو قرار احتجاج ورفض للواقع برمته، واقع الهزيمة والانكسارات والانهيارات المتتالية.

وقارئ الشاعر قاروط في فصله هذا يعي أن بداخله طفل يركض خائفاً بين الحطام، يبحث عن أمه التي لم يجد منها إلا رأسها وبقايا أطراف لها... طفل يحبو لجهات لا ظلال لها يبحث عن وردة يحملها إلى ظلال الله، يقدمها برهاناً لما آلت إليه الحياة.

أما تقنية البناء الدرامي الموفق للنص عنده تنمي عن تلك الموهبة والخبرة التي صقلتها السنين وعن تلك الحميمية بين الشاعر ونصه بين الشاعر والواقع والحياة وتنمي عن التزامه بقضاياه الخاصة والعامة، فهذه البنائية الفجائعية وتراكماتها التركيبية التكثيفية للصورة والحدث

معاً يتركنا ضمن مساحة الود من جهة والدهشة والحفر والتنقيب ببنية النص ككل من جهة أخرى إنها عوالمه وقلقه وحدثه المترابط المتواشج مع العالم مع الصورة مع الفكرة متسائلين مراقبين.

ذاته، وفي ذاته شرخ يتقدمه دائماً وهذا التقدم يأتي في خدمة النص لا ريب.

كما أن اللغة تتنامى لتقطع شوطها التعبيري والإنشائي وصولاً إلى الفنية لتكون وتشكل عالماً بصوره وتراكيبه وأفعاله وأحداثه محققة التناسب مع بحثه عن التمايز والتفرد... قدم لنا قلقه الذي أسماه دمه، أودمه الذي أسماه قلقه مستحضراً عوالم التاريخ والجغرافية والروح في وهج الحاضر ونسج علاقة الوعي لهما وبينهما بعناية وعفوية موضحاً لنا الحيرة والانكسارية التي يعانيها.

بحقّ السماء قفوا

سوف أخرج حالاً

لئلا أركم برأسي

تجيئون...؟ ص 50.

وما يلفت الانتباه أيضاً تلك التساؤلات الجمة التي يطرحها إذ يتركنا نتهجّى الإجابة رمزاً رمزاً:

- ***أأغلق تلك النوافذ...؟***
- ***أنا كيف لا أحسد السقف...؟***
- ***ماذا يهمك أن يضربوا عنقك الآن....؟***
- ***ما الهواء...؟.***

إنه تساؤل العارف الذي يودنا نلمس آهاته، إضافة لمناجاته المتكررة للخاص والعام:

**** ما هكذا أنت***

يقولون عنك فتحت جميع البلاد.... ص 13.

**** ترى من سيبقى بقربي..... ص 13.***

حين يوشوش في أذنيك الرحيل. ص 16.

إنه الشاعر يرسم ذلك التناقض التام بين ما كنّا عليه وما آلت إليه بكائية على زمكانية فاخرة عاشها الأسلاف وما آلت إليه. كما يلجئ إلى قرع الطبول في كل الأماكن في الطريق، في الكروم والقرى والبراري معلناً قدوم الخطر. فقصائده كما أسلفنا للحزن وتنبئ به وصمته المكدس فيها.

أباعد بين ضلوعي

خشية أن يطرق الحزن بالحزن ص 28.

وما يعكس وعيه للواقع الحياتي العام والخاص تناوله مسألة الحصار في أكثر من موضع بشموليته حصار الجسد، الروح، الشفة، اللسان، حصار القلب، العقل...

- ***حين تمددت قالوا بأني أحتل ظلي.***
- ***أقطع كي لا أحاصر.***

من قدمي إلى شفتيك ص 48.

أما في المقطع التاسع فيعلن أنه الضائع شارحاً لنا... فمه ليس سوى شفة على شفة وله قلق أسماه دمه، مع إعلانه... هذا ليس وقت رحيله... ما حان الرحيل أما تعبيره الموغل في النفور والقلق.../ البيت يبصق بابه نحو العراء/ مع إعلانه لن يخرج الآن.../ فمن المعروف أن البصق عملية إخراج وقذف الشيء الغير مألوف تواجده والغير قابل للبقاء... فقوله يبصق بابه نحو العراء طبعاً للبيت... أمن شدة الضغط الداخلي بما تعنيه من ضغط أم لعاهة وجدها البيت في الباب. ويعود ليقول.../في الموت لا أحد يواجه بعضه/... مت يا أنا... هنا الأنا أهو ذاته أم الذات الجمعية، ومت يا أنا دليل الملل والقرف دليل انهزامه وانسحابه من المواجهة إذ في الموت لا أحد يواجه أحد.

ويختم مقطعه التاسع/ أحبابنا رحلوا كثيراً/ فعرفت أن الباب من أخطائنا/ موضحاً أن وجود الباب خطأ لأنه يسمح للأحباب بالرحيل...

أما في نهاية المجموعة فيعلن انفكاكه من نفسه أولاً ومن العالم ثانياً انفكاك أعضاء كاملة منه حتى الداخلية لا تمسك ببعضها ولا به:

لاشيء في داخلي
يمسك بي
كيف أقدر أن أحمل الشقتين معاً.

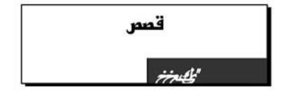
إلى أن يصرخ مضرجاً بهروبه مبرراً ذلك كي لا تراه السماء فيحجب رأسه.

ختاماً، لقد رسم وخط الشاعر فصله الانتحاري بهدوء، لونه، تفنن به، أخرجه لائقاً، تمدد جانباً تأمله، أضاف وأضاف إلى أن استوى عليه ليحمله لنا وبرغبة جامعة، تاركاً وراءه استغاثة شهيقه والأزمنة والفناء. والسؤال الآن هل ما سيخطه الشاعر من فصول قادمة بنفس وعن نفس التمزق والشتات والحزن والجزع أم سيجد ضالته في أزمنة أخرى.

عباس حيروقة

□□□

متابعات... متابعات... متابعات



[illegible] 348 [illegible] 2000 [illegible]

1 ـ برق آب. قصة: يوسف ضمرة:

العلاقة الإنسانية بين الزوجين، علاقةٌ أبديةٌ، تفوق في حميميتها أيّ علاقةٍ إنسانية أخرى. لذلك أصاب المفكرون والكتّاب حين أطلقوا على هذه العلاقة مصطلح (الرباط المقدس) الذي يصل بالكائن الإنساني -الذكر والأنثى- إلى درجة الحلول والاندماج.

لكن هذه العلاقة قد يعتريها الفتور مع تقدّم الزمان، وربما تفجّرت في نفس أحد الزوجين أشواقٌ مبهمةٌ، تصطرع مع التهويمات النفسية، كما تصطرع مع الواقع الذي يدخل حيّز الرتابة والملل. وقصة (برق آب) حواريةٌ يدخل الزوجان فيها متاهة (الجدل العقيم) حين تسمع الزوجة صوتاً فتسأل عن كنهه،

فيظن الزوج أن الصوت صوتُ المروحة أو صوت التلفاز، فيوقف المروحة ويُسكت التلفاز، لكن الزوجة تُصرّ على أنها تسمع صوتاً ربما كان صوت مطرٍ، فيستغرب الرجل هطول المطر في شهر آب.

القصة تحفل برموزٍ غنيةٍ على الرغم من قصرها. فالمطر يرمز إلى الخصب، بينما الزوجان في خريف العمر، والصوت نداء خارجي، ربما رمز إلى النهاية، والاستعداد للرحيل، حيث تخرج المرأة من البيت على مرأى من زوجها، ويدل جهاز التحكّم (الريموت

كونترول) على استلاب الإنسان، وربما رمزت المروحة إلى الحياة التي تدور، وإيقافها هو إيقاف العمر عند مرحلة معينة.

إن توالي الحوار الذي هو في التراث أشبه بـ (حوار الصم) يبدو –هنا– حواراً ميتافيزيقياً تتداخل فيه الأسئلة في الأجوبة التي لا تؤول إلى نتيجة منطقية مقنعة. لكن هذا التداخل يتنامى فيه الحدث المتخيّل (المسكوت عنه) في ديناميكية وباستيعابٍ للشحنات الشفافة إلى حدّ قد يفوت على القارئ لفرط حساسيته أن يلحظ رمزيتها المرهفة، مستعيضاً عن هذا الملحظ بما يجد من متعة الملاحظة لدفقة الحركة القصصية المنسابة من أول كلمة في القصة إلى نهايتها.

إن الرجل بحسّه الإنساني يتوقع أشياء غير مريحة "ربما حدثت أشياء عابرة دون أن تترك أثراً يذكر.... لقد تساقط المطر قبل قليل، لكننا لم نحسّ بالبرد..."، مع أن الزوجة تنهض أمام بصره ترتدي معطفاً وتحمل في يدها حقيبة. تلتفت نحوه ثم تستدير، تخطو إلى الباب... تختفي في الظلام... يغلق الرجل الباب بالمفتاح. يعود يتوقف في منتصف الغرفة. يلمع برق مفاجئ في الخارج. يتبعه قصف رعدي هائل. يتجه الرجل إلى النافذة. يتساقط المطر بقوة. يحسّ الرجل بالبرد. يرتجف. يعود إلى مقعده. يتزايد إحساسه بالبرد. لكنه يعود إلى النافذة صارخاً: لماذا؟".

إنها الصرخة النابعة من الأعماق والتي لن تجد لها استجابةً، في نهايةٍ مفتوحةٍ تترك للقارئ أن يتخيّل عدداً من التصورات، ولكن لابدّ لكل شيء أن يتوقف كما تتوقف المروحة عن الدوران.

2 . الحلم. قصة: رباب هلال.

عوّدنا كُتاب القصة القصيرة على اختيار الحدث أو الموقف أو اللحظة بعنايةٍ فائقة، لأن (اللقطة) القصصية تجسّد جانباً من الحياة أو جزءاً من رؤية شخصيةٍ تجعل الشخصية القصصية تبوح بسرّ من أسرارها أو تميط اللثام عن (الشيء الغائب) في ملمحٍ بارعٍ من ملامح وجهها الحقيقي. حيث يعطي الفنّ قيمتَه كشكلٍ من أشكال المعرفة إلى جوار ما يعطيه من قيمٍ أخرى، جمالية وإنسانية، ولكن (رباب هلال) قد اختارت لقصتها (الحلم) الذي بدا كأنه سيصدمنا منذ البداية بإشكاليةٍ متوقعة، فالحدث أو مجموعة الأحداث الصغيرة المتلاحقة، والموقف النفسي والزمان ومجموعة الأمكنة المتقاربة المحدودة، تبدو كأنها تحدث الآن، أو ربما حدثت مراراً قبل ذلك. عُلب الحليب التي ستشتريها لأطفالٍ ثلاثة، من دون أن يكون لديها أطفال. ملاحقة الرجال للأنثى الساردة في الحانوت القديم، إضافة إلى مجموعة الرموز العابرة التي مرّت بسلام، كالمطر والطين والشجر والتين والحاكورة والمقبرة. والصمت وشريط الذكريات، ثم الالتفات إلى المثل الشعبي عن البقرة التي تقع فتكثر سكاكينها.

لقد كان الاختيار ناجحاً للموقف والشخصية، وتجلّت المقدرة على نقل المشاعر والأحاسيس التي

عملت على نقل القارئ إلى جوّها (الحلمي)، الذي يقترب كثيراً من الغرائبية.

المعقولة، التي تختلف عن غيرها في لحظاتها المسكونة بالخوف الأنثوي على الرغم من أن القاصة، تحاول أن تخفي هذا الخوف مثلما تحاول أن تظهره، عبر لغةٍ مدروسة، اقتربت من لغة (الطقوس)، الحيوية اليومية التي تمتح من الواقع، لكنها تحلّق فوقه في آنٍ واحدٍ "فجأة أحسني أحبهم جميعاً، وأمنّن لهم كثيراً. جعلني شريط الذاكرة أرتد من جديدٍ وبصمتٍ أيضاً: "مؤسفٌ حقاً مؤسفٌ"، وشعرت أن معالم عفويتي القروية راحت [كذا]"...

هذه الجزئيات الصغيرة التي تبدأ بمشاعر امرأة متزوجةٍ مرهفةِ الأحاسيس، تبحث عن علب الحليب في دكان قرية قديم، وليس لها أطفال، ثم نظرة البائع (التمثال) الصامت، فتحرشات الشباب الغرباء الذين يحيطون بها، وتمتدّ أذرعتهم إلى شعرها وصدرها وحقيبة يدها، وقد رأت سحناتهم غريبةً، أما لغتهم لم تفهم منها حرفاً واحداً.

(الحلم) ينتظم في سلسلة (العادي) اليومي، وهو في الحقيقة يختار مادته من (الواقع) ويتغلغل فيه، لعله يكشف عن الجذور الكامنة تحت الركام عن الطبقة التي تكون بها هذا الركام. طبقة بعد أخرى، ليرى القارئ في لحظة تشبه (السحر) الوجهَ الحقيقي للحياة والناس والقرية، كما تميط اللثام عن المأساة الكامنة وراء الرغبات المكبوتة التي اشتغل فيها علم النفس، وقال فيها (فرويد) العديد من النظريات والآراء.

إنّ اللغة الرمزية للحلم تعبر عن تحقيق دائم لرغبات إنسانية مكبوتة. لأنّ كل ما نراه، وما نسمعه، وما نحسّ به. بل كل ما يمرّ بنا، يترك أثراً في الدماغ حتى إذا ما احتوانا النوم انبعث بعض تلك الآثار، لأسبابٍ خفيةٍ من مستودع الذاكرة، وتتلامح حلماً، وبهذا المعنى، فإن الأحلام لا تحمل جديداً، ومن هنا كانت واقعية القصة الحلمية التي لم تشتمل على أمورٍ لم تعتلج في خواطرنا، أو لم تمسّ مشاعرنا، ولكنها يمكن أن تنقلب الإثارات اللطيفة إلى مشاعر عنيفة، أو أن الإثارة الواحدة، يمكن أن تبتعث في الشخص نفسه رؤى مختلفة.

وعلى كل حال، فقد كانت قصة (الحلم) لقطة قصصية تعبّر عن حالةٍ نفسية، ربما خالفت المألوف في القصة القصيرة التقليدية، وقد استطاعت الكاتبة أن تضعنا في جوها بفنية جيدة.

3 ـ قصص قصيرة جداً: دريد يحيى

الخواجه:

ثلاث قصص قصيرة جداً، هي: الديك الأعرج . زي حبلا نيم (إرهابيون) – الجثة. تصفع القارئ بأحداثها غير العادية، لأنها تجاوزت التقليدي السردي، الذي يُكتب للتسلية والطرافة، كما ترفض قصص الشعارات والهتافات، مهما اتخذت لنفسها من أقنعة، وترفض مسألة الضياع في متاهات اللغة المجردة، أو التروي في حمأة المنولوج الداخلي الطرية الرخوة من دون صلابة أرض الواقع الذي هو غير الواقع الفوتوغرافي الخارجي. إنها ثلاث قصص تتقطّر فيها كثافة عالمٍ بأكمله.

إن أقصوصة (الديك الأعرج) تدين التسلّط والتجاوزات غير الصحية في مجتمع سكوني خانع، لأن هذا الديك "لا يخفي عجزه بالصياح المتكرر فقط، وبانتصاب عرفه القاني، بل باجتراح المعجزات...وبامتلاكه ريشاً متميّزاً يمكن أن يحوّله إلى سهام".. شاغب وسرق وزرق... حتى أثار حفيظة الناس فشتموه.

وفي أقصوصة (الجثة) يدخل القاص متاهة الوهم والغربة والفنتازية في لقطةٍ تؤكد على ضياع الإنسان الذي بات يجهل نفسه.

هذه القصص الثلاث تنبه الأذهان إلى أن القصة القصيرة جداً فنّ جديد ضمن الجنس القصصي، بدت في بدايتها حييةً خجولاً، بطيئةً في تسلّق أعمدة الكتب، ثم وجدت في الصحافة اليومية، وغير اليومية، ما شجعها على السفر والانتشار. "وليس معنى هذا أنها ظاهرة صحفية، وإن كانت الصحافة قد ساعدت على انتشارها ولكن يبدو أن تأثر بعض القصاصين بالقصة الأوربية والأمريكية، وبما يسمى بوطأة الحضارة المعاصرة، وإلحاح المتطلبات اليومية التي لم تعد تتسع للترف القرائي، وقضاء وقتٍ أطول، من أجل وصف جو، أو رسم ديكور، قد ساعد القصة القصيرة جداً على إيجاد مكان لها بين أترابها القصصية.

ومن الملفت للنظر في القصص الثلاث خاتماتها التي تكثّفت فيها سردية القصّ الموجزة، والتي بدت خواتيم فنية وحضارية تستجيب لمتطلبات الإنسان المعاصر. الذي يمكن أن يقرأ فيها همومه بعد فترة قصيرةٍ من شراء جريدة الصباح، بأسلوب فني بعيد عن التقرير الصحفي، لتتميّز بنكهة خاصةٍ ونوعية من خلال قدراتها الإيحائية وطاقتها التعبيرية.

4 ـ تسوّق خاص، قصة: د.هيفاء

بيطار:

بأسلوب بالغ التأثر، تعري د.هيفاء بيطار، مجتمعاً استهلاكياً، اختلّت فيه منظومة القيم الخلقية، وتدهورت العلاقات الإنسانية، حتى ليخيّل للمرء أن هذا المجتمع قائم على أقنومين اثنين لا ثالث لهما. هما: المال والجنس.

فماذا تفعل أم ذات دخل محدودة، أو هي ربما بلا دخلٍ، أمام متطلبات أولادٍ ثلاثة؟ وهناك المرض وحاجات المنزل من طعام وكساء، و(فواتير) شهريةٍ لا ترحم؟...

إن المرأة. الشخصية المحورية في القصة، امرأةٌ جميلةٌ، وهي أم لثلاثة أطفال، تخرج من منزلها مرتديةً "فستانها الخاص بالتسوق. ليظهر تكور نهديها المتمردين، وتنورةً ضيقةً مفتوحةً بصفٍ من الأزرار الأصغر من عروتها لتسهل عملية تسوقها الخاص....". ثم تذهب لتغري بائع الجرابات ثم صاحب الألبسة النسائية، فتدخل غرفة القياس، وتسمح للبائع بالدخول معها لتتلقى "عضاته وقبلاته النهمة"، وما إن تخرج حتى تحكم رسم قناع الانشراح على وجهها وتتوجه إلى محل بيع الأدوات الكهربائية، لتصفي حسابها. إذ ينبغي عليها أن تلتقيه ثلاث مرات حتى تنتهي من أقساط الغسّالة "فتعرّت ومشت أمامه... انكمشت حلمتا ثدييها، غطتهما بيديها. طلب إليها أن تبعد يديها عن نهديها، أطاعت، وتّت لو تصرخ: هيا اقبض قسط الغسّالة. ارحمني.....".

تثير هذه القصة قضية طرحتها الرواية العربية التي وجدت أن المجتمع يتعهّر، وركّز عددٌ من النقاد على ظاهرة (امرأة التسعينيات) التي خرجت تتكسّب بجسدها، وتشبع رغباتها ونزواتها من دون وازعٍ خلقي، حتى برزت المرأة السلبية التي تُعدّ مثلبةً من مثالب القصّ يتجاهل قانوناً رئيساً صاغه هيجل عندما أشار إلى أن البطل في التعليم الرأسمالي يبدأ ماجناً عربيداً، ثم لا يلبث أن ينتهي إلى أحد أمرين،

فإما الامتثال للآلية الاجتماعية، وإما الوحدة والعزلة، لكنه على خلافِ ذلك في المجتمعات النامية الاستهلاكية، إذ نجد بطلة القصة، تبدأ زوجةً وأماً مستقيمة ثم ما تلبث أن ينتهي بها الأمر إلى التكسّب والتسوّق

بجسدها، وقد يؤخذ على الكاتبة في نهاية القصة إيجاد مسوّغ ومبرر لهذه السلوكية، التي ترغم الأم على الامتثال لرغبة أبنائها، فتسعد وهي تراهم يأكلون: "الجبنة المثلثة التي طالما تحلّب ريقهم وهم يتابعون دعايتها في التلفاز، كانوا سعداء، وهم ينظرون إلى وجهها نظرة تترجمها:

"أنت الماما الحبيبة التي لولاك نموت". احتضنتهم وهي تغمض عينيها المحترقتين بالدموع وتتنهّد مخاطبة روحها: "كل دنسي يذوب في الماء الساخن".

وهنا قد يتساءل القارئ: أهذه هي القيم العربية: "أن يذوب دنس الخيانة والجسد في فرحة طفل؟؟".... أم أنها قيم المرأة العربية في منظومة القيم الخلقية التراثية: "تجوع المرأة ولا تأكل بثدييها"؟!... أم أن القناعات الاجتماعية تدنّت حتى وصلت إلى أدنى درجات السلّم الخلقي، وهي أسيرة هموم معيشية كماليةٍ ليست ضرورية لبقاء الإنسان، ترتبط بالواقع الاستهلاكي والمصطلح حسب منظور (ميكيافيلي): "الغاية تبرر الوسيلة"؟...

وهذه الشخصية المنحرفة –في القصة– من شأنها أن تعمل على هدم المجتمع وتفكيك عراه الإنسانية، ويتبدّى شرّها وخطرها على المجتمع الذي تنقل فيه الإغواء والإغراء حتى يغدو مجتمعاً عقيماً بلامح مميزة فارقة، وبلا خصوصية، وكما يقول رولان بارت: "إذا أردتُ أن أحيا، فعليّ أن أنسى جسدي وتاريخي".

وثمة ملاحظة على فنية القصة التي لم تراعِ في بعض ألفاظها الفصاحة فاستخدمت مثلاً كلمتي (فستان – تمرتين)، بدلاً من (ثوب وقميص)، كما استخدمت بعض الألفاظ المثيرة والعبارات التي كان يستخدمها في الستينيات إحسان عبد القدوس في جميع قصصه ورواياته العاطفية. ولم تلجأ إلى (التلميح) والإشارة، كما تقتضي التقنية الفنية للقصة، لأن التلميح يُعدّ أشدّ متعةً من (التصريح) وأن (التلويح) لأكثر إثارة من التعبير المباشر، فقد لا تكون اللذة – أو المتعة– التي سعت إليها القصة في وصف الوعي، أو في وصف المناطق المثيرة والمواقف المتحلّلة (منظر التعرّي– حلمتي الثديين)، ولكن في ترك (الشيء) يُرى بعين الخيال، وليس بعين الكاتب، من دون الكشف عنه. فكثيراً ما يكتب القاص: "انحسر الثوب عن...."، و"داعبت أصابعه....".

إن النقاط المتعددة المرصوفة إلى جانب بعضها تُتيح لخيال القارئ أن يملأها بما يشاء من رغبةٍ ومتعةٍ بخلاف الأمر إذا ما ملأها القاص بأوصاف حسية جنسية تمنع القارئ من بهجة التخيّل، وكما كنا نبحث ونحن صغار عن قطعة (الشيكولا)، المخبوءة، داخل غلافها، فكذلك يبحث القارئ عبر السرد والتشويق عن الرمز والإيماءة، وينتظر من ذلك الجزء المخبوء ضمن النصّ الأدبي، على حدّ تعبير رولان بارت في (الكتابة في درجة الصفر).

ثمة نقطة أخيرة تجدر الإشارة إليها –وهي لصالح القصة– إذ تعمد الكاتبة في معظم قصصها إلى الاستفادة من مهنتها كطبيبة، حين تعرض –في هذه القصة– لعملية (الكلية) من دون أن تبني عليها الحدث، مُغنية بذلك الفكرة التي تدين بها المجتمع الاستهلاك، ولتظهر الهوة العميقة بين الفقر، ومتطلبات العصر الساحقة.

5 ـ غضبان. قصة: وجيه حسن:

تقنية هذه القصة وطولها يثير مرة ثانية –في هذه القراءة– تساؤلات عن إمكانية تصنيفها إما في (القصة القصيرة)، وإما في (القصيرةجداً)، لأن النظرية التي تعد اللون الثاني فناً مستقلاً له أصوله وقواعده المتميزة ناتجة عن خطأ في النقد الذي لم يميز بين النظرية الفنية للقصة القصيرة، وبين متطلبات العصر الذي تطور كثيراً لارتباطه أساساً بحركة الواقع، وتأثيرها على سلوك الأفراد، وأنماط علاقاتها، وأساليب تفكيرهم.

إن السبب الرئيس لكتابة القصة القصيرة، هو قصر وقتها في القراءة، لأن الإنسان المعاصر، بهمومه، وآماله، لم يعد يهمه متابعة المجلدات الضخمة لرواية واحدة، مادام بمقدوره الحصول على ذلك التوق والفرح والرعب في لقطة قصصية قصيرة، والعمل الأدبي الناجح لا يقاس بالوقت الذي يستغرقه الكاتب في أثناء الكتابة، والصعوبة لا تُقاس بعدد الصفحات لأن الكاتب لم يعد يهمه أيضاً كل تلك التفصيلات الدقيقة التي لا تمسك بالإزميل، وتحفر في أرضية الحدث الروائي.

إنّ نظرةً واحدةً إلى أعمال (وداعاً يا غوليساري) لإيتماتوف و(الشيخ والبحر)، لهمنغواي، تتيح لنا الاطلاع على فن (تقصير الرواية) وتكثيفها، وقد نجحت القصة القصيرة جداً، أن تختزل أختها الأطول منها –كما فعلت الرواية– وأن أجمل مافي هذا النوع من الكتابة

القصصية اشتمالها على عددٍ من الحوادث الصغيرة المتلاحقة التي تنتهي بخاتمةٍ غير متوقعة، تأتي بمثابة الضربة القاضية التي تصل بالقارئ إلى لحظة الذروة.

وهذا ما حققته قصة (غضبان) القصيرة. أو القصيرة جداً. لأن النقاد لم يتفقوا في الفن القصصي على مقاييس هندسية تقيس بالمسطرة، خارطتها الإبداعية، التي جعلت همها إدانة واقع قائم على الفساد. اصطاد الكاتب إحدى شخصياتها من الشارع الجامد، فأخذ (الرصيف) وأضفى عليه كثيراً من الصفات الإنسانية، من الشعور بالألم والظلم، إضافة إلى أن شخصية (غضبان) شخصية نامية يتفتح فيها الوعي أخيراً لتتمرّد على الظلم والبؤس "كلنا نريد أن نعيش، ولكننا ندفع ضريبة العيش، وصعوبات الحياة تعلم الإنسان كيف يجب أن يعيش، وكيف يجب أن يتحمل ويكافح ولا يخفض رأسه مهما تعب... توقف قليلاً عن الكلام الداخلي. تكلمت الأرصفة والأسواق وأقدام المارة بكل مافيها وفي طريق عودته إلى البيت راح يرتّب أفكاره المشتتة على مهل. لكأن ما حدث كان مناماً وانتهى الآن....".

6 ـ آخر الزنابق، قصة: حمدي البصيري:

إن قضية (تحرير المرأة)، من أوليات القضايا التي عالجتها القصة القصيرة منذ البدايات، ولا تزال ومع أن التغييرات الكثيرة، والنقلات الاجتماعية الكبيرة، قد فعلت فعلها في المجتمع إلاّ أن النظرة إلى المرأة –وبخاصةٍ في الريف– لم تتغير، فهناك مسألة (الشرف) ومسألة (العرض) تأخذ حيزاً كبيراً من مساحة العقل العربي الاجتماعي، الذي تحكمه قيم دينية وتقاليد محددة حتى لتبدو مسألة (ذبح) الفتاة أشبه بمسألة ذبح نعجة يقوم بها (جزّار) متمرس.

لقد عبّرت القصة عن حاجة الأنثى إلى تنسّم ريح الحرية الشخصية، متمثلة في الحب المقموع أو الممنوع الذي يعدّه الموروث (تابو) لا يجوز اختراقه، ومع أن القصة ألحّت على الفكرة في عدة مواضع من السرد. فإنما ليعبّر القاص فيها عن شدة تأثره بهذه القضية الإنسانية القديمة الجديدة، التي تخلّصت منها العديد من المجتمعات المعاصرة، ولكنها لا تزال تعشش في بيئتنا العربية على الرغم من انتشار الوعي وانفتاح الريف والمدينة على المعطيات العصرية.

لقد استطاعت القصة بفنيةٍ جيدةٍ أن تضعنا في الجو الذي رسمه الكاتب، والذي تبدو فيه الأنثى ترزح تحت وطأة ظلم اجتماعي، والتقاط أحاسيسها المروعة التي جسّدها السرد في عتابات الذات المعذبة، وبلسان الأنثى الذبيحة "أمسكني من شعري، وكبّر. أهرق دمي، وأنشب في السقف فخراً بالعار الذي محاه دمي".... هل رأيت حمالة صدري الحمراء معلقة على قاطرةٍ في محطة سكة الحديد؟.... أخي كان... يقدّم تقاريره الملفقة يومياً لأبي. لقد انتقمت منه، هزمته. صفعةُ صديقتي كانت صفعتي وشتيمتها شتيمتي!....".

لقد نجح القاص في نقل هذا الفيض من المشاعر العاطفية في قضيةٍ حساسة، وقد كانت التفاتته إلى عموم الجنس من خلال الأنموذج القصصي المفرد، ليعمم هذه المسألة التي تقف عند الجانب الحي من حرية المرأة، التي هي هاجس الحرية لجميع الناس، باعتبار أن المرأة لم تستكمل شروط انخراطها في الجانب الوظيفي، إذ تطرق القاص بصورة لا مباشرة إلى الدواخل والنوازع الأنثوية، إزاء المؤسسة الأسرية الصغيرة، والاجتماعية الكبيرة. كما تتمظهر في البيت. وسريان العادات والتقاليد، فأوسع هذه الدواخل والنوازع إضاءةً وتنويراً، وجعلنا نتعاطف مع قضيتها التي تدين العادات المقيتة التي تعامل الأنثى معاملة (النعاج) وتجعل من الذكر (جزاراً) يشحذ سكينه على الدوام استعداداً للذبح الذي تعارضه جميع الشرائع السماوية.

7 ـ المزامير. قصة: محمد خيري:

تحمل هذه القصة مجموعةً من الهموم العامة التي أفرزها عصر العولمة التي فُرضت علينا بالإيحاء والإيماء قبل أن تفرض بالأنظمة والقوانين، حتى ليبدو الإنسان غريباً غربةً تكاد تكون ساحقة لأنه يجد نفسه مقيداً بأغلال تجار السوق، والمتنفذين في القرى والمدن على السواء.

يعيش القاص عالمه متأثراً به، من دون أن يستطيع التأثر فيه، وكأن ذلك قضيةٌ مسلّم بها، لأن المجتمع غدا مجتمعاً آخر، يتميز بحدّة الصراعات الاجتماعية والاقتصادية، التي آلت اليوم إلى بؤرةٍ من التشابك والتعقيد، تتطلب قفزةً جديدةً إلى حلولٍ تنبثق عنه من جديد أيضاً، تناقضياتٌ جديدة أخرى، وصراعات أخرى يطفو على سطحها (المتنمرون) الذي يمثّلهم (المختار) في القصة، رمز التحكم والتسلّط والقهر إذ "استطاع أن يحتكر سوق القصب وحده، ويحصل على ثروات "يعمر بها القصور والمعامل... ازدهر مصنع المزامير، وراج إنتاجه

في الأيام الأخيرة. عندما أصدر المختار قراراً اعتبر التزمير واجباً وطنياً، فتحتم على كل مواطن اقتناء مزمار حتى يزمر. فالموسيقا تهذب الأخلاق، وترقى بالشعوب، أنغام المزامير التي شاعت تلك المناسبات الوطنية. أطربت الحيوانات والنباتات أيضاً، فزاد إنتاجها، وكثرت مهرجانات التزمير، ورفرفت الأنغام في أرجاء البلاد، وأصبح التزمير طقساً يومياً..".

محمد قرانيا.

□□□